Любовь къ тремъ
апельсинамъ
Журналъ Доктора
Дапертутто.

TEATRO

MARIA THAIS

NA CENA DO DR. DAPERTUTTO

estudos
estudos
estudos

FAPESP

PERSPECTIVA

PERSPECTIVA
FAPESP
ISBN 978-85-273-0859-
9 788527 308595

Próximo lançamento
A Cinética do Invisível
Matteo Bonfitto

O teatro russo das três primeiras décadas do século XX foi um dos centros mais fecundos do processo de transformação das artes cênicas no Ocidente. Nesse contexto, o trabalho de Vsévolod Meierhold constituiu-se numa força de inovação das mais radicais, quer pelas criações que o balizaram, como pela reflexão fundamental que na sucessão dos anos o embasou. Poucas vezes a relação teoria e prática foi tão íntima e tão produtiva. Testemunham-no a ação pedagógica e as experimentações cênicas que estabeleceram os fundamentos e os procedimentos que irão se materializar sobretudo depois da Revolução de Outubro, mas que vieram à luz Na Cena do Dr. Dapertutto **e começaram a ser registradas em sua revista,** O Amor de Três Laranjas**. Tal é o fascinante quadro de fundo que Maria Thais traz ao público brasileiro, com o frescor e a intensidade de sua potência de criatividade, que fizeram do Estúdio V. E. Meierhold um dos mais férteis canteiros de uma nova teatralidade.**

Na Cena do Dr. Dapertutto

Coleção Estudos
Dirigida por J. Guinsburg

Equipe de realização – Edição de Texto: Iracema A. Oliveira; Revisão: Ellen Durando; Sobrecapa: Sergio Kon; Produção: Ricardo W. Neves, Sergio Kon e Raquel Fernandes Abranches.

Maria Thais

NA CENA DO DR. DAPERTUTTO

POÉTICA E PEDAGOGIA EM V. E. MEIERHOLD, 1911 A 1916

FAPESP

PERSPECTIVA

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Maria Thais
Na cena do Dr. Dapertutto: poética e pedagogia em V. E. Meierhold: 1911 a 1916 / Maria Thais. – São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2009. – (Coleção Estudos; 267)

ISBN 978-85-273-0859-5

1. Artes cênicas 2. Atores de teatro 3. Meirhold, Vsevolod Emilevich, 1874-1940 4. Teatro russo – História e crítica 5. Teatrólogos russos I. Título. II. Série.

09-03915 CDD-792.0947

Índices para catálogo sistemático:

1. Teatrólogos russos : Apreciação crítica 792.0947

Direitos reservados em língua portuguesa à
EDITORA PERSPECTIVA S.A.

Av. Brigadeiro Luís Antônio, 3025
01401-000 São Paulo SP Brasil
Telefax: (011) 3885-8388
www.editoraperspectiva.com.br

2009

Sumário

Introdução 1

Parte I:
VSÉVOLOD E. MEIERHOLD –
O ENCENADOR PEDAGOGO

1. Antecedentes e Matrizes Operacionais da Poética Meierholdiana 9

A Matriz Literária: Cia. do Drama Novo 13
O Novo Drama e a Nova Organização do Espaço: o Teatro- Estúdio na Povarskaia. 19
Da Relação Diretor-Ator para a de Encenador-Pedagogo-Ator 26
A Partitura da Encenação e o Ator Simbolista: Cia. Vera Komissarjévskaia. 30

2. Paradigmas para a Arte da Encenação e do Ator 41

Antecedentes ao Problema da Convenção 41
Alguns Paradigmas da Convenção Meierholdiana . . . 45

A Encenação Convencional: O Drama Musical e Molière 47
O Processo de Espelhamento 57

3. Um Olhar Sobre os Rastros 71

Uma Pedagogia em Gestação 71
Uma Revista Programa 79
O Estúdio da Rua Borondiskaia 99

4. A Tradição da Teatralidade: Fontes 109

A *Commedia dell'Arte* na Rússia: Percurso Histórico . 109
O Estudo da Técnica Cênica da *Commedia dell'Arte*. . 114
Abordagens ao Problema da Palavra: Leitura Musical do Drama e Técnica do Discurso Poético e em Prosa 127
O Incipiente Diálogo entre o Estúdio e o Teatro Oriental 136

5. O Doutor Dapertutto: Professor de Pequenos Movimentos e Grandes Polifonias 143

Primeiro Movimento: Prólogo 143
Segundo Movimento: Técnica do Movimento para o Palco 146
Terceiro Movimento: o Ator Dançarino-Músico-Artista Plástico 154
Quarto Movimento: O Ator Polifônico na Cena Polifônica 167
Quinto Movimento: Coda ou da Arte de Ensinar Encenando 170

Bibliografia 171

Parte II

SOBRE O TEATRO, DE V. E. MEIERHOLD

Prefácio 181

Primeira Parte 185

Sobre a História e Técnica do Teatro........................ 185

- I. *Teatro-Estúdio*........................ 185
- II. *Teatro Naturalista e Teatro de Estados d'Alma*... 197
- III. *Presságios Literários do Novo Teatro* 212
- IV. *Primeiras Tentativas de Criação de um Teatro de Convenção* 218
- V. *O Teatro de Convenção* 231

Sobre a Encenação de *Tristão e Isolda* no Teatro Mariínski ..238

Segunda Parte

extratos de jornal (1907-1912) 265

- I. Max Reinhardt (Berliner Kammerspiele) (1907) .265
- II. Edward Gordon Craig (1909) 272
- III. (1908) 276
- IV. (1909) 281
- V. (1910) 286
- VI. Dramaturgos Russos (1911) 287
- VII. O "Teatro Antigo" de São Petersburgo (Primeiro Período) –1907 298
- VIII. A Encenação de *Don Juan*, de Molière (1910) ...301
- IX. Depois da Encenação de *Tristão e Isolda* (1910)...308
- X. Encenação de *César e Cleópatra* no Novo Teatro Dramático (1910) 313
- XI. Extratos dos Blocos de Notas 316

Terceira Parte 319

- O Teatro de Feira (1912)........................ 319
- Lista dos Trabalhos de Encenação................ 351
- Encenações nos Teatros Imperiais de Peterburgo ... 355
- Comentários à Lista dos Trabalhos de Encenação ..357

Parte III
O ESTÚDIO DA RUA BORONDISKAIA NA REVISTA *O AMOR DE TRÊS LARANJAS*

ANEXO I
Estúdio V. E. Meierhold – Livro 1, 1914 387

ANEXO II
Estúdio V. E. Meierhold – Livro 2, 1914 391

ANEXO III
Estúdio V. E. Meierhold – Livro 4-5, 1914 395

ANEXO IV
Estúdio V. E. Meierhold – Livro 6-7, 1914 405

ANEXO V
Estúdio V. E. Meierhold – Livro 1-2-3, 1915 415

ANEXO VI
Estúdio V. E. Meierhold – Livro 4-5-6-7, 1915 421

ANEXO VII
Estúdio V. E. Meierhold – Livro 2-3, 1916 431

ANEXO VIII
Tabela das Edições da Revista *O Amor de Três Laranjas*, 1914/1915/1916 439

Ninguém é pai de um poema sem morrer

MANOEL DE BARROS

Dedico

À Rússia, meu novo sertão.

Ao Prof. Dr. Jacó Guinsburg,
orientador e parceiro *neste trabalho.*

A Reni Chaves (em memória),
com quem compartilhei
a paixão pela vanguarda russa

Este projeto só foi possível com a ajuda
dos amigos, dos alunos, da família, dos colegas
professores, dos parceiros artísticos etc.
A todos, meu amor.

Agradeço,

A Carla Pollastrelli

A Elena Vassina e Irina Michailovna

À Moscow Theatre – School of Dramatic Art, em
especial a Anatoli Vassiliev.

A Oleg Feldman e a toda a equipe de pesquisadores do
Centro de Estudos da Obra de V. E. Meierhold/Centro
Estatal de Estudos da Arte, em Moscou.

A Gennadi Bagdanov.

A Marina Tenório, Gabriela Itocazzo e Katarzina
Aleksiejew, pela generosa ajuda na tradução.

Ao CNPq*, por intermédio do programa doutorado*
SWE *e ao programa de bolsa de estudo da Capes.*

E, muito especialmente, a Roberto Mallet,
pela aventura comum na tradução de Sobre o Teatro.

Introdução

Este trabalho é fruto de um *reconhecimento*.

Frente a tantos outros encenadores, Vsévolod Emilievitch Meierhold tomou lugar de destaque naquilo que denomino *mestre imaginário*, por identificar, no pensamento e na prática artística que produziu, fundamentos técnicos, estéticos e poéticos que marcaram a minha formação e alicerçaram a construção de uma identidade artística. Quando da decisão em ingressar no programa de doutorado, constatei que as ideias do encenador russo permaneceram como objeto de estudo em toda minha vida profissional e que, ao longo dos anos, reuni um largo acervo crítico a seu respeito.

Entretanto, a escolha do tema, para além do interesse teórico, decorreu, principalmente, da necessidade de realizar uma reflexão sobre o nosso próprio fazer teatral, sobre a relação entre procedimentos técnicos e criação teatral, e o estudo das ideias meierholdianas apresentou-se como um meio de ponderar sobre os processos de composição da cena e de formação do ator.

Além disso, a realização da pesquisa deu lugar a outros *reconhecimentos*. A investigação do tema me conduziu para muito além do contato com livros e documentos originais sobre a prática meierholdiana. Foi uma experiência com a tradição teatral russa e com o país que lhes deu origem. Antes de partir, fui alertada para o choque e para o encantamento que a Rússia poderia provocar. Minha estada foi marcada por uma sucessão de *choques e encantamentos* – estados de espírito que se deram, por vezes, de maneira simultânea, e que jamais findaram, mesmo nos retornos posteriores.

A condição de estrangeira exigia atenção e, acima de tudo, obediência ao modo de ser daquele universo, sem perda da acuidade crítica. No trânsito entre o russo e o português, entre dois alfabetos, aprendemos que duas línguas correspondem a duas concepções do mundo. Aprendemos que apenas na fronteira das línguas tornam-se possíveis a licença excepcional e a alegre implacabilidade da imagem[1]. Aprendemos que este trabalho não poderia ser uma investigação desinteressada, mas, antes, uma exploração de minhas *origens* – reais e ficcionais –, uma tentativa de autodefinição indireta.

A prática artística e pedagógica sempre se movimentou, para nós, a partir do binômio *ator e encenação,* e encontramos na obra meierholdiana um vasto material de investigação, com um alto grau de excelência e de problematização sobre o assunto. Nossa aproximação ao tema deu-se a partir do estudo das sua encenações dos anos de 1920, em que a *biomecânica* era um tópico recorrente e parecia constituir a única indicação, objetiva e concreta, do caminho proposto por Meierhold para o ator.

O acesso à ampla bibliografia existente sobre Meierhold em línguas ocidentais, que inclui algumas biografias, edições dos seus escritos, cartas, documentos das montagens e, sobretudo, artigos críticos sobre o projeto estético e a linguagem dos seus espetáculos, demonstrou a amplitude da prática artística meierholdiana não permitiria uma generalização dos procedimentos utilizados na cena a todos os períodos da sua produção teatral.

A análise dos *estudos biomecânicos* (assim nomeados por Meierhold após a Revolução de 1917) foi realizada por nós de forma sistemática desde 1990, com diferentes grupos de estudo que reuniam atores e diretores interessados no tema, e revelou a complexidade do pensamento meierholdiano. Este, apesar de sincrônico com a produção de outros encenadores do período, denotava uma maturidade artística que não poderia ser compreendida apenas por meio da análise dos *estudos biomecânicos* ou de cada montagem.

---

[1] M. Bakhtin, *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. p. 417.

Estas análises, porém, permitiram definir o objeto de investigação da tese *V. E. Meierhold – O Encenador Pedagogo*, que compõe a primeira parte deste livro, e que identifica as origens dos meios de formação da cena e do ator meierholdiano. Ao eleger as experiências pedagógicas e os estudos sobre a arte do ator e da composição da cena, realizados no Estúdio da Rua Borondiskaia entre 1913 e 1916, podemos verificar como estes encerram um período de formação, de formulação de princípios, de eleição das fontes que, a nosso ver, conduziram Meierhold à maturidade artística demonstrada nos anos vinte.

A pesquisa colocou-me em uma situação inédita e, de certo modo, privilegiada. O meu diálogo acadêmico teve como parceiro fundamental o Prof. Dr. Jacó Guinsburg, estudioso do teatro eslavo e precursor no país, como teórico e como editor de inúmeros trabalhos sobre a vanguarda russa. Na tese *V. E. Meierhold – O Encenador Pedagogo* não é possível falar na primeira pessoa, pois as ideias que expõe e o recorte teórico proposto são fruto de um duplo olhar.

Procuramos evitar a compilação das edições ocidentais, e nos propusemos a buscar um material original na tentativa de reconhecer *rastros* deixados e ainda não analisados. Como pesquisadora visitante no Centro de Pesquisa da Obra de V. Meierhold, do Instituto Estatal de Estudos da Arte (então sob coorientação do Phd. Oleg Feldman), realizei um levantamento das edições russas, documentos, artigos em jornais e revistas que ampliassem os sinais sobre o Estúdio encontrados no Ocidente. Assim, um dos grandes desafios deste trabalho é que ele se articula por um deslocamento permanente entre a avaliação crítica da cena meierholdiana, feita pelos teóricos russos, e a dos estudiosos ocidentais.

É indiscutível que alguns temas e problemas centrais da obra meierholdiana foram levantados primeiramente por estudiosos ocidentais e, se até a época da sua morte, a produção crítica russa (favorável ou não) compreendia o projeto cênico meierholdiano na sua integralidade – abarcando os aspectos técnicos, estéticos e poéticos – o mesmo não ocorreu após a sua reabilitação no final dos anos de 1950[2]. Até os anos de 1980 a abordagem crítica do projeto estético e poético de V. E. Meierhold na Rússia concentrava-se basicamente na análise dos aspectos estéticos da encenação, sem o exame dos procedimentos técnicos que conduziam o trabalho do ator. Negligenciava-se, pois, os indícios de um sistema de representação próprio, omitindo-se uma abordagem, sistêmica ou não, da arte do ator, o que resultou numa clara cisão entre encenação e pedagogia. Nos últimos vinte anos, com as mudanças das condições políticas do país, grande parte do Arquivo Meierhold foi reunida em Moscou, ampliando sobremaneira os títulos publicados, além do aparecimento de estudos específicos acerca das concepções meierholdianas sobre o ator.

Na medida em que foram aprofundadas as investigações, o material do Estúdio apresentou-se como incompleto, pois, diferentemente do que imaginávamos, não tinha a organização sintética da biomecânica e da cena construtivista, e apresentava um feixe temático de uma diversidade incompreensível à primeira vista. Ou seja, apesar de se constituir como uma *escola*, o Estúdio da Rua Borondiskaia tinha uma vocação, antes de tudo, laboratorial e experimental. Se inicialmente pretendíamos observá-lo como um meio de esclarecer a relação ator/encenação dos anos vinte, tivemos que, ao contrário, por questões metodológicas, recuar no tempo e buscar na própria trajetória artística do encenador as fontes e origens dos princípios cênicos que perseguia – assim como Meierhold fez nas experiências do Estúdio.

Na partida para a província e nos primeiros exercícios como diretor da Cia. do Drama Novo, no curto retorno ao TAM, como diretor do fracassado Teatro-Estúdio, e nas primeiras experimentações da cena simbolista na Cia. Vera Komissarjévskaia, foram observados quais os procedimentos técnicos eleitos e qual a correspondência destes com o projeto da encenação. Ao refazer o percurso dos primeiros anos da atividade de V. E. Meierhold como encenador, não foram analisadas e ou descritas as encenações e as técnicas de preparação do comediante em cada espetáculo ou fase. Detivemo-nos, sim, no ator como parte de um projeto de encenação.

---

[2] Na Rússia, após o silêncio instaurado depois do assassinato de V. E. Meierhold em 1940, provocado pelo banimento do seu nome da história russa oficial, somente no início dos anos sessenta foram retomados os estudos e a análise crítica da sua obra, com as publicações de pequena parte de seus escritos.

Sabemos que não houve de sua parte, *a priori*, um projeto de tornar-se um encenador. A cada experiência, Meierhold fixou princípios, definiu matrizes, apoiado no ideário simbolista que foi, seguramente, sua principal inspiração, e do qual retirou os principais paradigmas da sua cena pré-revolucionária: a *convenção* e o *retorno às origens do teatro*. Foram estes os conceitos operadores da análise sobre a prática do Estúdio, pois, partindo deles, foi possível estabelecer uma abordagem única entre a organização da cena e as experiências pedagógicas que visavam a formação do comediante.

O cotidiano do Estúdio demonstrava que a colaboração de atores, diretores, teóricos, dramaturgos e, principalmente, de M. Gnessin e V. Soloviov, foi fundamental para o desenvolvimento e elaboração de conceitos, visto que a abordagem específica realizada nas suas disciplinas, respectivamente Leitura Musical do Drama e Técnica Cênica da *Commedia dell'Arte*, gerou o conhecimento de princípios técnicos que constituíram o esteio para a criação dos exercícios cênicos orientados por Meierhold.

Quando analisamos o cotidiano do Estúdio V. E. Meierhold, não descrevemos uma escola de teatro com um método de formação do ator desvinculado de um projeto cênico. Observamos, sim, qual o conceito de encenação que emerge dos procedimentos técnicos propostos para o comediante.

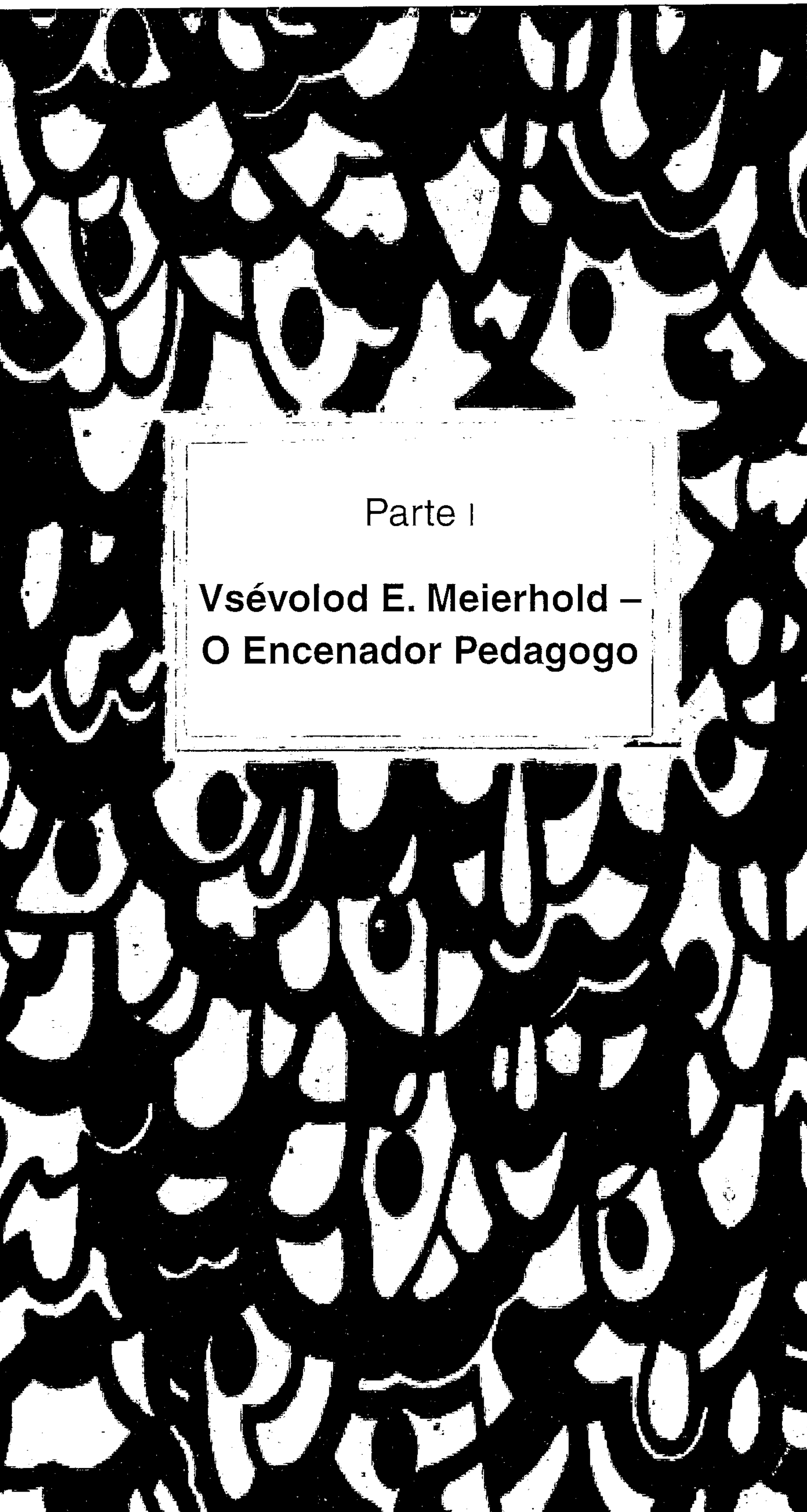
O ator meierholdiano só pode ser compreendido no contexto da sua cena, e, do mesmo modo, a sua cena se configura somente a partir dos seus elementos constitutivos, que guardam, apesar de tudo, sua independência. A permanente dualidade conjuga liberdade e obediência, e o rigor, sob o qual submete a formação do ator, não exclui a perspectiva de ser a cena o centro principal do aprendizado, daqueles que fazem e daqueles que veem.

O projeto de formação teatral meierholdiano constituiu-se, para nós, com base nos elementos fornecidos pela análise da revista *O Amor de Três Laranjas – a Revista do Doutor Dapertutto* e do livro *Sobre o Teatro*. A simultaneidade das experiências revelou a articulação entre a prática pedagógica e a produção teórica e crítica de Meierhold. Encontramos neles a originalidade do material que procurávamos, e se não esclarecem, por si só, o que poderia ser considerado como um método para o ator meierholdiano, atestam a abrangência e a radicalidade do seu projeto teatral. Não pretendíamos reconstruir o Estúdio da Rua Borondiskaia, mas seguir seus rastros, criando uma imagem que se constitui de pequenas partes. E, seguindo a perspectiva de Meierhold, recusamos apresentar o modelo, visto que ele não existiu.

Na Cena do Dr. Dapertutto – Poética e Pedagogia em V. E. Meierhold,1911-1916, reúne, na primeira parte, a tese *Vsévolod Meierhold – O Encenador Pedagogo*, na segunda, a tradução integral de *Sobre o Teatro*, publicado pelo encenador em 1912, a partir do original russo *O Teatre* e da reedição organizada por a. F. Frevalskii, em 1976, e cotejada com a edição francesa[3] (em alguns casos, com as edições espanhola e inglesa), e, por último, na terceira parte, os programas do Estúdio da rua Borondiskaia, publicados na revista *O Amor de Três Laranjas*, entre 1914 e 1916.

A presente edição refaz, assim, ainda que de modo parcial, o percurso empreendido nesses anos de pesquisa e é um esforço no sentido de contribuir para diminuir a distância das fontes originais.

[3] *Du Théâtre*, em *Écrits sur le théâtre*, t. I. Trad. e notas de Béatrice Picon-Vallin.



Parte I

Vsévolod E. Meierhold – O Encenador Pedagogo

1. Antecedentes e Matrizes Operacionais da Poética Meierholdiana

A modernidade nunca é ela mesma: é sempre outra:
O moderno não é caracterizado unicamente
por sua novidade, mas por sua heterogeneidade.

OCTAVIO PAZ

K. Derjávin identifica na Rússia, nos anos que antecederam a Revolução de 1917, a convivência de três principais escolas da arte de representação[1]. A primeira gravitava em torno do Teatro Maly, e se encontrava em um período de decadência. Vinculada à tradição dramatúrgica russa, especialmente às transformações propostas por Ostrówski e ao realismo de convenção do século XIX, persistia no culto da "espontânea natureza humana".

A segunda escola, mais forte, organizava-se em torno das recentes descobertas do Teatro de Arte de Moscou (TAM) e do modelo de atuação apoiado no "naturalismo psicológico". Derjávin considera esta denominação redutora, pois omite as exigências racionais e técnicas nas quais as motivações psicológicas e filosóficas eram apenas um método consciente para alcançar um resultado.

A última do grupo é vista pelo autor como um aglomerado de escolas que agrega a vanguarda teatral do meio do século e que tem como seu principal representante V. E. Meierhold.

---

[1] Putyámi Oktyabryá (Nos Caminhos de Outubro), *Sovétski Teatr*, n. 10-11, p. 5.

O surgimento e a proliferação de inúmeras tendências sobre a técnica do ator foram parte da radical separação das correntes artísticas e movimentos dentro do teatro russo. Como afirma o historiador de teatro russo, P. Markov: "a criação de um teatro 'inovador', além da instabilidade de sua base social, sofria inevitavelmente de mais um defeito: por mais rigorosos que fossem, de início, os teatros recém-nascidos quanto à escolha do ator, eles eram obrigados a contar com quadros existentes"[2].

O Teatro de Arte de Moscou, fundado em 1898, inaugurou a formação de uma companhia teatral que se organizava a partir da afinidade na visão sobre a arte. A noção de *filiação* a uma determinada escola ou teatro se disseminou com o objetivo de educar os atores desde o início da sua formação. É esta característica que, para Markov, distingue radicalmente o teatro russo do teatro europeu do período, pois a fixação dos atores em um único teatro não permitia, com raras exceções, conciliar métodos opostos de representação.

No início do século XX ampliou-se o conceito de "escola", na medida em que o papel formador foi transferido para o espaço da cena, do fazer teatral propriamente dito. Seus defensores lutavam contra qualquer leviandade e falta de princípios artísticos, contra o ecletismo (tão comum no teatro até então), afirmando que a *filiação* era o caminho de criação do novo teatro.

Meierhold, assim como muitos dos encenadores do período, não formulou um método, ou um sistema, como reconhecemos em Stanislávski. Na sua prática cênica, como um dos protagonistas das mudanças processadas no teatro russo nos primeiros anos do início do século, tornou a função do diretor teatral uma fusão entre pedagogo e encenador, marcando definitivamente o teatro no século XX.

Aglaia Romannovskaia admite:

> Nada nos restou para fazer um balanço das suas atividades pedagógicas, somente os relatos e documentos e a reconstrução peça por peça deste método da *verdadeira teatralidade*, [e conclui que] a tentativa de registrar sistematicamente os princípios meierholdianos leva ao resultado de que o método é fundamentado na sintética

---

[2] Aktior Epókhi Revoliútsii (O Ator da Época da Revolução), *Sovétski Teatr*, n. 10-11, p. 6.

concepção de arte, e construído em um contexto recíproco destes princípios[3].

Nas descrições dos espetáculos, nos escritos do encenador, nas edições de suas revistas, nos depoimentos de atores e colaboradores, nas críticas e documentos do período, encontramos os sinais dos conceitos eleitos por Meierhold como base para a construção de uma poética cênica. É na estreita articulação entre esses conceitos e a poética que identificamos, na prática teatral meierholdiana, um projeto pedagógico para o ator.

Ao ser admitido na Escola de Arte Dramática da Sociedade Filarmônica, em 1896, Meierhold, jovem estudante de Direito, abandonou definitivamente as experiências amadoras iniciadas em 1892, em Penza, com *A Desgraça de Ter Espírito*, de Griboiêdov. A partir de então, a função de ator estaria sempre associada à de "ajudante do diretor", e o binômio ator/diretor foi constante na sua trajetória até a revolução de outubro de 1917.

Aos anos de estudo na Sociedade Filarmônica (que além das montagens de extratos de peças, da técnica de dicção e declamação, inovava com os estudos de História do Teatro[4]), podemos agregar a prática autodidática do jovem ator, que acompanhava a intensa atividade cultural de Moscou. Dedicou-se também, na época, à leitura de autores, dramaturgos e filósofos, como Ibsen, Hauptmann, Maeterlinck, Nietzsche e Wagner.

As observações do seu professor, Aleksandr Nemiróvitch-Dântchenko, quanto ao seu desempenho excepcional como aluno, atestavam a capacidade de Meierhold de se distinguir com sua personalidade cênica, sua sólida formação e capacidade intelectual. Obteve, pela primeira vez na história da Sociedade, as melhores notas em História do Teatro, História da Literatura e História da Arte.

Suas anotações, datadas de 17 de outubro de 1896, refletiam também uma admirável capacidade crítica e prenunciavam sua visão sobre os problemas da formação do ator: "É insuficiente concluir a escola teatral para se tornar um bom artista [...]. Por isso, cada um que estuda ou já concluiu a escola deve aspirar a autodidática fora da escola"[5].

---

[3] *Schauspielerausbildung bei Meyerholds und Stanislavsky: die teaterpädagogik Meyerholds in Entstehungsprozeße inner Schauspielmethode mit einigen Bezugen zun Stanislavisky* (*A Formação do Ator em Meierhold e Stanislávski: A Pedagogia Teatral de Meierhold na Gênese do Processo Interno do Método do Comediante com Alguma Referência a Stanislávski*). Tese de Mestrado.

[4] G. Abensour, *Vsevolod Meyerhold ou l'invention de la mise-en-scène*, p. 59.

Ao ser convidado por Dântchenko para integrar o primeiro grupo de atores do Teatro de Arte de Moscou, Meierhold encontrou na nova companhia uma prática artística a partir de uma concepção moderna da cultura e do seu papel na sociedade. Ao caráter inovador, o TAM aliava uma disciplina interna que visava formar novos valores artísticos e espirituais, além de um repertório apoiado na dramaturgia européia do final do século e, principalmente, na obra de Anton P. Tchékhov. Estes anos formaram, definitivamente, o caráter artístico do jovem Meierhold. Mas, na medida em que suas expectativas como ator se frustraram, aumentaram suas inquietações quanto aos rumos do teatro.

A convivência com Tchékhov, por quem desenvolveu uma admiração juvenil, serviu-lhe de parâmetro para suas primeiras formulações sobre o teatro. Identificou-se com seu espírito triste e lacônico, encontrando a correspondência que buscava entre o homem e a cena, entre a vida e a arte e "até mesmo a dissensão com as fórmulas de Stanislávski foi se delineando nele em nome deste escritor"[6].

Durante as quatro temporadas, entre 1898 e 1902, desempenhou dezoito personagens, entre papéis de gênero e papéis grotescos, mas era excluído do elenco principal. Aos crescentes conflitos sobre a validade dos caminhos percorridos por Stanislávski e Dântchenko, somou-se o descontentamento de Meierhold e de alguns outros atores por conta das reformas administrativas realizadas em 1901/1902. Nesta reforma, alguns integrantes do grupo se tornaram sócios do Teatro de Arte de Moscou, excluindo Meierhold e outros.

Em seu livro, N. Vólkov faz uma avaliação da experiência do período no Teatro de Arte[7]. O exercício individual, o convívio com diversos atores, a observação dos caminhos percorridos na preparação das personagens e, principalmente, a intervenção do diretor na construção de uma obra, marcaram-no profundamente. Além desses procedimentos, foi neste período que Meierhold se aproximou de temas que se tornariam recorrentes em suas reflexões, como a reconstrução histórica como procedimento cênico, desde a tradição iniciada pelos Meininger até as primeiras formulações do *teatro de estados d'alma* propostas pela dramaturgia tchekhoviana, e o diálogo com a nova dramaturgia européia.

---

[5] Apud I. M. Krasovskii, *Niekatorie Problem Tieatralnoi de V. E. Meierhold 1905-1919* (*Alguns Problemas da Pedagogia Teatral de V. E. Meierhold, 1905-1919*).

[6] A. M. Ripellino, *O Truque e a Alma*, p. 100.

[7] *Meierhold*, v. 1, p. 149.

P. Antokolski relata uma antiga lenda que circulava em Moscou sobre os primórdios do TAM:

> Stanislávski, em uma conversa, teria citado a frase de Púschkin: "A verossimilhança ainda é considerada a condição principal e a base da arte dramática". Mas a lenda reza que, em seguida, ele teria sussurrado a Meierhold a continuação das palavras de Púschkin: "e se nos provassem que a essência da arte dramática exclui a verossimilhança?"[8].

Embora não possamos concluir que, no momento de sua saída da influência direta de Stanislávski, Meierhold já tivesse ideias formadas sobre o que viria a ser seu projeto teatral, esta lenda traduz os dilemas que o encenador enfrentaria, e as contradições existentes no discurso artístico do seu mestre o impeliram a buscar um novo caminho, uma direção oposta à do TAM.

A MATRIZ LITERÁRIA: CIA. DO DRAMA NOVO

No dia 12 de fevereiro de 1902, o TAM comunica o afastamento de Meierhold, assim como o de outros atores. Entre eles estavam Kochevérov e sua mulher, Maria Vasilievna, e a cunhada de Meierhold, Ekaterina Munt.

Meierhold cumpre seu contrato até o final, em março de 1902, quando da turnê do teatro a São Petersburgo. Na primavera, entre abril e maio, faz a sua primeira viagem ao exterior – vai a Milão, na Itália. Escreve suas impressões sobre a cidade para um jornal de Moscou, voltando sua observação às novidades da metrópole, ao cotidiano dos trabalhadores nas fábricas e à intensa vida universitária da cidade. Os comentários teatrais se restringem à "bolsa artística", ou seja, à vida cultural milanesa, e a algumas palavras sobre o ator italiano Tomazzio Salvini[9].

---

[8] Stanislavski i Meierhold, *Teatr*, n. 8, p. 82.

A Trupe de Artistas Dramáticos Russos sob direção de V. E. Meierhold e A. C. Kochevérov inicia seus ensaios em agosto do mesmo ano em Kherson, Ucrânia. Ocupa um celeiro, numa cidade com características provincianas, sem vida intelectual significativa, sem universidade e sem jornal local. Aparentemente, os principais motivos que levaram a recém-fundada companhia a se fixar em Kherson foram as condições negociadas por Maria Vasilievna, que incluíam o arrendamento do teatro, sem pagamento.

O contrato estabelece a duração de seis meses de temporada (de setembro a fevereiro), um repertório de qualidade e que comportasse obras novas. Neste período são encenadas cento e quinze peças, um quarto delas em um ato, formando um repertório identificado como cópia ao estilo de produção do TAM: Tchékhov, Tolstói, Hauptmann, Ibsen, Zola, Nemiróvitch-Dântchenko, Ostróvski etc., das quais Meierhold participa como ator de oitenta e três.

A temporada tem início com a peça *As Três Irmãs*, de A. Tchékhov. No amplo repertório, um único texto se destaca como uma intervenção inovadora dos diretores: *Os Acrobatas*, de Franz von Schönthan, traduzido por Meierhold e pela atriz Natalia Budkewich. Na peça, Meierhold interpreta Landowski, o seu primeiro Pierrô de muitos que se seguiram.

Edward Braun, em seu livro *Meyerhold – A Revolution in Theatre*, salienta o fato da Cia., com 38 jovens atores, sustentar um repertório sem a presença de textos farsescos, melodramáticos ou mesmo a preponderância dos dramas de Ostróvski, como era usual na Rússia. O sucesso administrativo do empreendimento, que gerou inclusive lucro, foi decorrente da redução de preço nas matinês e apresentações gratuitas pela manhã, para os estudantes.

---

[9] Milan (Milão), em L. D. Vendrovskaya; A. V. Febralski (orgs.) *Tvortcheskoie Nasliediie V. E. Meierholda* (*A Herança Artística de V. E. Meierhold*), p. 18.

A província de Kherson, formada por uma burguesia que representava uma sociedade em mutação com aspirações culturais, demonstrava interesse em relação às propostas filiadas ao Teatro de Arte, apesar do total desconhecimento das inovações cênicas realizadas pela cia moscovita. A realidade provinciana ditava as formas de trabalho e colocava a nova trupe em efetiva vantagem, por agrupar artistas que, de fato, formaram-se sob a orientação de Stanislávski e Dântchenko.

Neste período, encontramos a evidência de um rico momento de trabalho para Meierhold, com o acúmulo de experiências como encenador, ainda que sem indícios concretos do que seria o seu projeto teatral no futuro. Ele mesmo refletiria, mais tarde, sobre a sua condição de escravidão daquela fase, concluindo que, inicialmente, não lhe restava outro caminho que não o da imitação servil a Stanislávski.

Após o sucesso da temporada de 1902-1903, a Cia. realizou, na primavera seguinte, uma turnê por três cidades da Crimeia, no fim da qual Meierhold e Kochevérov separaram-se. Para auxiliá-lo na elaboração de um novo repertório, Meierhold convidou como consultor literário A. M. Rêmizov[10], que muito o influenciou na juventude.

Desta associação surgiu o nome Cia. do Drama Novo, que identificava claramente o projeto artístico. Os termos "nova arte", "novo ator", "novo drama" penetraram na arte russa através do movimento simbolista e se tornaram emblemáticos das propostas meierholdianas. O *drama novo* sinalizava sua vontade de encontrar caminhos que o afastassem do tradicional repertório dos teatros russos e da influência do Teatro de Arte. Durante o mês de agosto coube a Rêmizov a tarefa de devorar textos das novas correntes teatrais que surgiam na Europa do Oeste.

O repertório escolhido combinava autores presentes na temporada anterior com a dramaturgia simbolista de Maeterlinck, Schnitzler, Sudermann, Przybyszewski e do próprio Rêmizov. A inclusão dos novos autores era um meio de educar os atores, refazendo talvez a estratégia de Stanislávski quando da formação do Teatro de Arte. Ou seja, a nova dramaturgia impunha outras demandas, exigindo dos atores a adaptação dos seus meios técnicos e expressivos.

---

[10] Escritor e dramaturgo (1877-1957) com intensa atividade política. Meierhold conviveu com ele quando da sua estada em Penza, cumprindo uma prisão domiciliar e, como relata o encenador no seu artigo Elementos de Uma Biografia, de 1921, foi responsável por despertá-lo para o sentido da vida, da existência e, especialmente, a descoberta de Hauptmann.

Rêmizov, representante da nova literatura russa, ao sugerir novos dramas, traduzi-los e etc., desempenhou não só o papel de proponente – cujas funções eram ligadas diretamente ao diretor artístico –, mas foi também um importante instrumento na preparação do elenco. Suas intervenções tinham o objetivo de dar subsídios aos atores sobre os autores encenados. O trabalho de mesa, denominado "conversa com os atores", ia além da análise do texto e das personagens: penetrava no universo do autor, proporcionando a compreensão das transformações estilísticas da literatura dramática.

O escritor, ao refletir sobre sua função, revelou na revista *Vida e Arte* (1919) que se sentia semelhante a um afinador de instrumentos de cordas, só que, no seu caso, "afinando pessoas"[11]. Meierhold iniciou aqui uma colaboração intensa com artistas e intelectuais que contribuíram, cada um com a sua "especialidade", para ampliar a sua compreensão, e a dos atores, sobre a complexidade do teatro.

Em abril de 1904, Meierhold recebeu pela primeira vez o convite da atriz Vera Komissarjévskaia para dirigir a Cia. fundada por ela. Ele não aceitou. O motivo que o levou a recusar a oferta foi que esta não incluía a sua participação como ator e, para ele, o trabalho de direção não desenvolvia sua personalidade artística. Seu objetivo era, prioritariamente, aumentar o nível artístico de todo o grupo. Em carta enviada à atriz, afirmou que "introduzir o grupo de artistas preparados pela minha escola é importante para mim"[12], sinalizando como desejava tornar a Cia. do Drama Novo um empreendimento de formação coletiva, com a identidade artística projetada por ele.

Se a temporada de 1902-1903 foi marcadamente uma continuidade das experiências no TAM, as experiências de 1903-

---

[11] O. Feldman, A. M. Rêmizov e Novie Dram (A. M. Rêmizov e a Cia. do Drama Novo). *Teatr*, n. 4, p. 105.

[12] Em V. P. Korsunova; M. M. Sitkoveckaja (orgs.), *Pieriepiska 1896-1939* (*Correspondência 1896 – 1939*), p. 44.

1904 revelaram a necessidade de superação, e os primeiros sinais do caminho que desejava trilhar.

Na temporada seguinte, a Cia. do Drama Novo transferiu-se para Tiflis, na Geórgia, onde lhe foi oferecido o teatro da Sociedade Artística, novo e equipado. A cidade demonstrava uma grande expectativa de novidades, e o primeiro espetáculo apresentado foi a remontagem de *As Três Irmãs*. Nesta temporada, que apresentou um repertório mais seletivo, encontramos os primeiros sinais de transformação nas encenações meierholdianas.

Cia. do Drama Novo. Tiflis, 1904. Da esquerda para a direita, Meierhold é o quinto.

A experimentação desejada veio com a peça *Neve*, de Przybyszewski, drama que tem a ambição de criar uma escritura dramática nova por meio de uma ação cênica que se desenvolve a partir de variações da vida interior. Esta montagem foi indicada com unanimidade pelos estudiosos como marco de um novo método de encenação, pois ainda que "com resultados bastantes modestos e circunscritos, do ponto de vista artístico", foi o primeiro passo em direção a um teatro "despojado do lastro verista"[13].

Meierhold convidou figurantes, fixando suas participações para as cenas do coro, o que não era prática comum. Ele se incluía diretamente como ator, como um corifeu que regia internamente a ação do conjunto – prática que revelava seus primeiros impulsos pedagógicos. Aos figurantes eram abertos os ensaios de declamação e de artes cênicas[14] liderados por

---

[13] J. Guinsburg, *Stanislávski, Meierhold & Cia*, p. 16.

[14] I. M. Krasovskii, op. cit., p. 11.

Meierhold, com o objetivo de instrumentalizá-los para as cenas corais.

A reação contrária do público e da crítica local, que pedia cautela aos espectadores e denominava o espetáculo "charlatanismo literário", exigindo um repertório com peças literárias e livres de controvérsias, impediu Meierhold de continuar os experimentos cênicos. Ele retomou os limites do teatro ortodoxo, mas introduziu novos dramaturgos, como Strindberg, Wedekind e Górki.

A Cia. do Drama Novo representa uma importante matriz do pensamento meierholdiano, porque aqui se afirma um dos primeiros pilares do seu projeto teatral – a literatura como matriz da cena. Alguns anos depois Meierhold escreveria:

> Li em algum lugar que *a cena cria a literatura*. Isto não é assim. Se a cena influencia a literatura, é somente por um motivo: ela retarda um pouco seu desenvolvimento, criando uma plêiade de escritores "reunidos em torno de uma tendência dominante" [...]. *O novo teatro nasce da literatura*[15].

Para nós, ele reconhecia não somente o fato de que o movimento literário era o principal agente de ruptura das velhas formas (quadro este que se transformou exatamente com a vanguarda russa, em que a simultaneidade das experiências renovadoras se estendeu por toda produção artística), mas também compreendia que os paradigmas literários eram modelos da cena, por exigirem uma transformação dos meios técnicos e humanos do teatro. Havia uma evidente hierarquização dos elementos cênicos, e a literatura dramática ainda ditava os caminhos trilhados por Meierhold no início do século.

A Cia. do Drama Novo permitiu a Meierhold, além dos primeiros exercícios como encenador, um espaço de ampliação e organização da sua formação literária – das tradições russas às novas correntes européias –, o que facilitou seu deslocamento pelas mais diferentes escolas da literatura dramática nos anos posteriores.

Esta foi a última temporada da Cia. que seria reativada, por um curto período, no inverno de 1905-1906.

---

[15] Ver infra, p. 212. Grifos do autor.

O NOVO DRAMA E A NOVA ORGANIZAÇÃO DO ESPAÇO: O TEATRO-ESTÚDIO NA POVARSKAIA

O inverno russo de 1904-1905 pode ser considerado uma efervescente primavera cultural. Foi o momento em que novas correntes se faziam ouvir com crescente nitidez, e se iniciava a década entre duas revoluções – a de 1905 e a Revolução Comunista, de 1917 –, delineando uma crescente complexidade social. As descobertas científicas e a renovação do pensamento artístico buscavam respostas nas questões filosóficas e na teorização da vida e da arte.

Datam deste inverno o início do movimento simbolista russo[16], a passagem pela Rússia de artistas como Isadora Duncan e Max Reinhardt, as publicações de Aleksandr Blok, a abertura de novos teatros como o de Vera Komissarjévskaia, exposições, lançamentos de manifestos, entre tantos outros eventos importantes.

Nos últimos anos do século XIX, o teatro russo foi transformado pela linguagem realista, que revolucionava as convenções vigentes, e pela ideia de organizar os componentes do espetáculo em um todo coerente, submetido à vontade do diretor – esses foram os princípios básicos do Teatro de Arte. Seis anos depois o quadro geral era outro: a morte de Tchékhov, somada ao fracasso das montagens simbolistas, instaurou uma crise no TAM. Com plena consciência artística, Stanislávski pressentiu a necessidade de acompanhar as mudanças e abrir novos caminhos. Encontrou forte resistência, principalmente por parte de seu sócio e parceiro Aleksandr Nemiróvitch-Dântchenko.

Stanislávski reconhecia que os limites impostos pelas obrigações diárias (administrativas e artísticas) de um teatro regular não permitiam a realização de projetos com um trabalho prévio de laboratório. A prática de um teatro dividido em uma casa principal e outra experimental teve como pioneiros os diretores alemães Max Reinhardt e Richard Vallentin, em fevereiro de 1903.

---

[16] A geração deste movimento de renovação pode ser notada desde 1898 com o lançamento da revista *Mir Isstkustva* (*Mundo da Arte*), que divulgava as " ideias estéticas do *fin du siècle* europeu" e trabalhos pioneiros como o artigo Verdade Inútil do crítico literário Briússov. Ver J. Guinsburg, op. cit. p. 16-17.

Em *Minha Vida na Arte*, Stanislávski fala sobre os motivos que o levaram a convidar Meierhold a se tornar o diretor-artístico da sucursal do Teatro de Arte, o Teatro-Estúdio da Rua Povarskaia. Para ele, o diretor da Cia. do Drama Novo parecia já haver descoberto caminhos e métodos, enquanto ele possuía apenas aspirações. O fato é que era público o trabalho realizado por Meierhold na Cia. do Drama Novo, sendo reconhecido inclusive pelas críticas publicadas na revista *Mir Iskusstva* (*O Mundo da Arte*)[17], talvez em decorrência da sua associação com Rêmizov, mas também pelo ineditismo da bem sucedida empreitada.

Apesar do sucesso na província, as aspirações do diretor se dirigiam a Moscou. O convite de Stanislávski pôs fim à sua busca por recursos que viabilizassem a abertura de um novo teatro na cidade, como propunha a K. M. Babanin, com "um novo repertório, um teatro de Maeterlinck, D'Anuzzio, Przybyszewski..., um teatro como reação contrária ao naturalismo, um teatro de Convenção, não um teatro d'alma"[18].

A experiência fracassada do Teatro-Estúdio, por demarcar o rompimento de Meierhold com os preceitos defendidos por Stanislávski, foi amplamente explorada em numerosas análises críticas e narrativas.

O Teatro-Estúdio, como nomeou Meierhold a primeira filial do Teatro de Arte[19], não objetivava ser nem uma escola para principiantes nem um teatro convencional. Como podemos apreender no relato de Serguei Popov[20], os discursos de abertura, em maio de 1905, revelavam as diferentes perspectivas dos dois diretores. Meierhold criticava diretamente o naturalismo, e afirmava a necessidade de superação deste por intermédio de métodos modernos para a arte dramática, visando satisfazer ao espectador inteligente que exige novas formas. Propunha que o Teatro de Arte assumisse a sua responsabilidade histórica, por ter sido o representante máximo de uma "escola" teatral na Rússia, e que enviasse trupes de atores constituídas anualmente no Teatro-Estúdio para a província, como instrumento de formação de um novo teatro, de um novo público. Ou seja, Meierhold não podia ser mais claro e direto quanto aos seus inovadores propósitos.

---

[17] *Mir Iskusstva* é uma revista de arte ilustrada, publicada em São Petersburgo de 1899 a 1904. É dirigida por S. P. Diaghilev, e depois, em 1904, por A. N. Benois (N. da T. Fr.).

[18] Em V. P. Korsunova; M. M. Sitkoveckaja (orgs.), op. cit., p. 47.

[19] No capítulo dedicado ao Teatro-Estúdio em *Minha Vida na Arte*, Stanislávski atribui a ideia do nome a Nemiróvitch-Dântchenko, o que pode ser facilmente contestado pelas narrativas de outros participantes, como Serguei Popov, administrador contratado por Stanislávski e que esteve presente nas reuniões de organização.

[20] K Istorii Studii na Povarskoi (Teatro-Estúdio na Povarskaia), *Mir Iskusstva – Almanakh*, p. 346.

Ainda que Stanislávski reconhecesse não ser o jogo naturalista a última palavra, para ele o novo teatro deveria dar continuidade aos avanços conquistados pelo Teatro de Arte, e sugeria que fosse impressa uma forte disciplina nas atividades do Teatro-Estúdio. A intensa oposição do grupo liderado por Dântchenko, que posteriormente acusaria Meierhold de colocá-lo em confronto com Stanislávski e usurpar suas ideias simbolistas, justificava plenamente os cuidados de Stanislávski quanto à filiação do novo teatro à tradição do Teatro de Arte. Mas apesar dos diferentes tons do discurso, os dois encenadores convergiam na tese fundamental: buscar meios para concretizar, na cena, as inovações propostas pelo novo drama, o drama simbolista.

Pela primeira vez, Meierhold contava com a colaboração de artistas identificados, como ele, com as correntes renovadoras da arte russa. De um lado, um escritório literário integrado por poetas em evidência e coordenados por V. Briússov, representante máximo do movimento simbolista e precursor na luta contra o naturalismo. Coube a este grupo, dando continuidade à consultoria literária já iniciada com Rêmizov, encontrar obras da moderna literatura dramática. Do outro lado, Sapúnov e Sudéikin (jovens pintores simbolistas), Deníssov, Uliánov, Golst e o príncipe Gugunava formavam a equipe de cenografia responsável pelas proposições que culminariam no fim do cenário realista.

No ateliê de maquetes, no decorrer do mês de maio, nasceram os planos das peças. Para Meierhold, a experiência desempenhou um papel decisivo ao permitir "queimar e pisotear os procedimentos caducos do teatro naturalista", pois "revirando uma maquete em nossas mãos, revirávamos o teatro contemporâneo"[21]. Surgia aqui o primeiro instrumento concreto, além do drama simbolista, contra o naturalismo: *a revolta das maquetes* foi o fim do fiel servilismo à reprodução cenográfica. Nos cenários em forma de painéis – telões que proporcionavam à cena uma impressão e não uma reprodução da realidade – foi delineada a nova matriz da cena meierholdiana: o espaço cênico – o novo drama exigia uma outra organização espacial.

---

[21] Ver infra, p. 189.

A fusão entre diretor e cenógrafo experimentada neste período contribuiu para amadurecer a ainda incipiente visão meierholdiana do papel da direção, e a necessidade de estreito diálogo entre os dois criadores. Meierhold descobriu que suas ideias só se revelariam na cena se formulasse claramente um projeto cenográfico, mas que seria "apenas o consultor do cenógrafo", por ser este o único que conhecia, até o fim, os segredos do seu cenário[22].

A experiência do Teatro-Estúdio estava baseada em dois pilares: o texto e a perspectiva pictórica. Cabia à direção colocar concretamente o material dramatúrgico em cena e encontrar um funcionamento adequado para o conjunto artístico. Não podemos, porém, afirmar que esta foi uma escolha consciente. Meierhold era ainda um pedagogo inexperiente, mas suas experiências como diretor lhe permitiam a clara compreensão de que não conseguiria fazer de intérpretes tão diferentes e completamente jovens, atores capazes de realizar suas ideias de maneira única.

Mas, pela primeira vez, a situação exigia dele uniformidade de estilo. O grupo de atores do Teatro-Estúdio era formado por ex-alunos da Escola do Teatro de Arte, atores da Cia. Drama Novo e alguns atores graduados no Teatro Alexandrínskii de São Petersburgo.

Os ensaios foram iniciados em junho fora de Moscou, em uma atitude de isolamento que permitia inteira dedicação dos envolvidos, e se estenderam durante todo o verão. Stanislávski acompanhou à distância e foi informado regularmente sobre o processo, como, por exemplo, na carta de 13 de junho, em que Meierhold relatava os ensaios de *A Morte de Tintagiles*, de M. Maeterlinck. Nela, o encenador se mostrava entusiasmado com os experimentos realizados pelo compositor Ilia Satz, se surpreendia com a sincronia entre as propostas musicais de Satz e a sua leitura do autor, testemunhava ainda sua aspiração em ensinar aos atores a compreensão do dramaturgo. Meierhold considerava como sua principal tarefa garantir uma unidade de pensamento à encenação.

---

[22] Publikatzii (Publicações), *Teatr*, n. 3, p. 30.

O relato da V. Vereg(u)ina, jovem atriz formada na Escola do Teatro de Arte, reproduz o clima dos ensaios de *A Morte de Tintagiles*[23]. A condução do diretor gerava entusiasmo pelo seu caráter inovador e inspirado pelos pintores primitivos. Explorava-se em cena, pela primeira vez, o poder expressivo do corpo do ator. A "estatuária plástica" foi experimentada, não como cópia das pinturas, mas a partir da imaginação criativa do diretor que pretendia concentrar o ator – física e mentalmente – através das poses, do desenho do gesto e da ênfase do perfil do corpo.

Para atingir o mesmo efeito com a voz, a emissão do texto deveria ser em um tom transparente, leve, semelhante ao sopro de ar, contra o jeito de ler trivial. Deslocava-se o centro da cena: a palavra, que até então era a base da ação cênica, ganhou um outro estatuto ao ser associada à linguagem gestual.

O rigor e o artificialismo do gesto e da palavra objetivavam gerar uma qualidade emocional, completamente distinta da representação naturalista. Como afirma Vereg(u)ina, "lá, onde o naturalismo realiza o grito, ele [o diretor] substitui, inesperadamente, por um intenso silêncio". A aproximação da linguagem pictórica como base para a expressão do ator, que Meierhold empreendeu em *A Morte de Tintagiles*, levou à descoberta da necessidade de submissão do temperamento do intérprete à forma e, por consequência, à dramaturgia e à direção.

> Desta forma, com a realização correta das tarefas do diretor, o ator chegava logicamente ao interior vindo do exterior. Justamente aqui Meierhold descobriu esse importantíssimo princípio criativo que depois o seguiu por toda a sua vida. Aqui estão as fontes da pedagogia e da direção de Meierhold[24].

---

[23] V. Vereg(u)ina, Pa Doragam Iskanií (Nos Caminhos da Pesquisa), em M. A. Valentii et al (orgs.), *Vstrietchi s Meierholdom* (*Encontros com Meierhold*), p. 32-33.

[24] I. M. Krasovskii, op. cit., p. 20.

Mas, se o Teatro-Estúdio se tornou um teatro de pesquisa, os caminhos realistas estavam arraigados nos artistas envolvidos. Os primeiros experimentos foram mostrados a Stanislávski – acompanhado de Dântchenko, com alguns atores do TAM, M. Górki, Andrêiev e alguns amigos – no final do verão. Eram cenas isoladas, que causaram uma impressão positiva por apresentarem, como afirmou Stanislávski, "coisas interessantes e novas, que me pareceram verdadeiros achados"[25]. Um mês depois, a transferência para o edifício teatral que estava em reforma teve o significado de ocupação não somente do palco, como também do prédio. Serguei Popov, que administrava a obra, relembra o entusiasmo juvenil dos cenógrafos, que desejavam intervir, inclusive, na decoração requintada e com estilo burguês do *foyer* do novo teatro.

Aos procedimentos cênicos convencionados dos atores somaram-se um cenário completamente descompromissado com as exigências da realidade e uma música permanentemente presente como fundo musical, conduzindo as almas dos espectadores para o mundo do drama de Maeterlinck.

Nesta construção rítmica-musical, Meierhold "prestava culto incondicional ao espírito wagneriano-nietzscheano, em que a música era 'a maior das artes' e portadora das significações últimas"[26]. O profundo conhecimento que Meierhold dispunha do drama-musical wagneriano se manifestaria anos depois e se tornaria uma referência para o desenvolvimento do seu conceito de composição da cena teatral.

O ensaio geral, em outubro, foi uma catástrofe. O espetáculo revelou a distância entre os projetos teatrais stanislavskianos e meierholdianos. Estudos posteriores demonstraram a importância do Teatro-Estúdio para a história do teatro russo e, especialmente, para Meierhold e Stanislávski. Mas, naquele momento, como o próprio Meierhold reconhece no artigo "O Teatro-Estúdio", "o cenário era convencional em seu conjunto, mas permanecia claramente realista nos detalhes. Onde acabava o trabalho do encenador, começava a representação ordinária do ator", ou seja: "não era possível reconstruir um

---

25 *Minha Vida na Arte*, p. 158.
26 J. Guinsburg, op. cit., p. 26.

teatro sobre antigos fundamentos"[27], no caso as do Teatro de Arte. Na verdade, para Meierhold, a estilização falhou porque ela não era estilizada o suficiente.

No entanto, como propõe Krasovskii, podemos destacar alguns dos principais problemas que foram enfrentados – ainda que não solucionados – por Meierhold na experiência do Teatro-Estúdio, e que se tornariam emblemáticos na sua cena:

- A formação do conjunto – o diálogo como instrumento de educação do ator;
- A contribuição intelectual do ator deve se concretizar na cena;
- A afirmação do ator como meio de interação entre cena e plateia;
- A "pré-cena" – a composição plástica antecede qualquer ação cênica;
- A submissão da vida interior à forma exterior;
- O controle do temperamento do ator;
- A perspectiva do papel – a consciência do objetivo da personagem na concepção cênica[28].

Após as experiências do Teatro-Estúdio, Meierhold certificou-se da necessidade de encontrar atores com "um outro material, mais flexível e menos familiarizado com os encantos de um teatro já fixado"[29]. Assim, refletiu sobre os males causados pela excessiva vinculação entre a formação do ator (no caso, a escola de teatro) e a cena russa, antecipando um problema crucial para o teatro russo pós Segunda Guerra: o da imposição de uma única filiação, a escola oficial.

Pela primeira vez, ele projetou uma escola independente, de pesquisa, que "deve ser organizada de tal maneira, para que dela nasça um teatro e que tenha, consequentemente, uma única porta de saída para seus estudantes: ou para um novo teatro, fundado apenas por eles, ou para lugar nenhum"[30].

---

[27] Ver infra, p. 194.

[28] Iz *ópyta Teatral noi Pedagóguiki V. E. Meierholda, 1905-1917* (*Da Ótica da Pedagogia Teatral de V. E. Meierhold, 1905-1917*), p. 54-58.

[29] Ver infra, 194.

[30] Idem, ibidem.

G. Abensour considera que a principal lição do Teatro-Estúdio foi o enaltecimento "do papel do encenador, como aquele que, tal como um chefe de orquestra, vela pela coerência do conjunto visando um projeto comum: faz com que a alma do espectador entre em comunicação com a do poeta pela mediação do jogo teatral"[31].

Porém, ao delimitar o campo do encenador como regente da cena, Meierhold deparou-se uma vez mais com a questão do ator. Do naufrágio do projeto Teatro-Estúdio emergiu a lição de que o novo teatro necessitava de outros instrumentos, além da literatura e do espaço cênico. O novo teatro exigia que se renovassem os meios e procedimentos técnicos daquele que materializava, no tempo e no espaço, as ideias do encenador.

DA RELAÇÃO DIRETOR-ATOR PARA A DE ENCENADOR-PEDAGOGO-ATOR

Nos quatro meses de inatividade após o fim do Teatro-Estúdio, Meierhold travou contato com intelectuais e artistas que, como ele, consideravam o naturalismo superado e almejavam restituir ao teatro a dimensão sacra perdida. Este grupo era formado pelos principais formuladores do simbolismo russo ao lado de Briússov, e se reunia em torno Viatchesláv Ivánov no teatro denominado A Torre.

Briússov foi o precursor das teses contra o naturalismo, e considerava que o projeto do Teatro de Arte de Moscou se apoiava sobre o mesmo princípio do teatro oitocentista. Em seu artigo "Uma Verdade Inútil", escrito em 1902, que se tornou o manifesto do simbolismo, defende uma obra de arte que exprima a interioridade do artista. Para ele, o mundo externo é apenas um suporte sobre o qual o artista se arrima para tornar tangível sua própria sensibilidade, e não pode ser objeto de representação direta. É dele a formulação teórica de um teatro de Convenção, apoiado em um modelo preciso: as tradições do teatro antigo.

---

[31] *Vsevolod Meyerhold ou l'invention de la mise-en-scène*, p. 97.

Já familiarizado com a efervescência renovadora que atingia a vida cultural russa e persuadido da importância vital do repertório simbolista, Meierhold retomou a Cia. do Drama Novo em Tiflis e, durante o verão, em Poltava, na Ucrânia. Este curto período representou a continuidade das experiências abortadas no Teatro-Estúdio do TAM, e a remontagem de *A Morte de Tintagiles*, de Maeterlinck, pretendia levar a termo sua concepção de uma cena que se constituía na fusão dos aspectos plásticos, do jogo dos atores, da harmonia do movimento, das linhas, do gesto, da música e da cor.

O encenador reconhece, no entanto, suas dificuldades na província. Em carta à mulher, Olga Meierhold, em fevereiro de 1906, demonstra seu descontentamento com o desinteresse dos atores nas leituras indicadas e, principalmente, com os limites técnicos e vocais, que tornavam o temperamento o único atributo do intérprete. Nestas circunstâncias, concluía que o sonho de um Teatro–Escola não poderia jamais ser alcançado[32].

Ainda assim, a continuidade da temporada em Poltava se configurou como um antepalco do trabalho que iria desenvolver a seguir, em São Petersburgo. Paralelamente, reiniciava as negociações com Vera Komissarjévskaia sobre as condições materiais e projetos artísticos a serem desenvolvidos na Companhia da atriz.

A correspondência do período revela seus principais objetivos para a Cia. do Drama Novo. Consciente das exigências concretas do teatro, Meierhold projetou a coexistência de duas trupes na província: a primeira para compor o repertório cotidiano, deixando livre a segunda para preparar o teatro do futuro. No centro de suas preocupações estavam a ideia de conjunto e o ator.

É neste período que Meierhold transforma sua visão sobre o trabalho do ator e cultiva a concepção de uma nova escola, pois já não se satisfaz mais com a visão tradicional do diretor-ator; não a rejeita, mas a aprofunda, aperfeiçoa e constrói um outro esquema: diretor-pedagogo-ator.

---

[32] Em V. P. Korsunova; M. M. Sitkoveckaja (orgs.), op. cit., p. 63.

Nesta nova relação, aspirava ter o ator não como simples intérprete das ideias do diretor, mas como colaborador, criador, tomando para si a responsabilidade de prepará-lo. Como afirma E. Braun, "Meierhold agora viu claramente que a criação de um novo teatro era inseparável da criação de um estúdio teatral no qual as novas formas poderiam ser exploradas, e os atores treinados"[33]. Com o amadurecimento dos seus conceitos sobre o trabalho do ator, afirmava que a necessidade da representação de personagens variadas deveria ser desenvolvida exclusivamente no início da carreira, seguida de uma especialização. O encenador teve que se submeter às regras vigentes no teatro provinciano, embasado nos estereótipos, recuperando assim o caráter de *emploi* e abrindo caminho para o conceito de mascaramento, de tipo, que seria desenvolvido nos anos posteriores.

Ainda na montagem de *A Morte de Tintagiles*, encontramos os primeiros escritos das teses desenvolvidas para orientar o ator[34]. Meierhold apresenta alguns *princípios* básicos:

- Vivência da forma: mecanismo de fixação e de controle da instabilidade emocional, livrando o ator dos fatores casuais da interpretação;
- Sorriso, tremor exterior e tranquilidade épica: eliminam o excesso de reações externas, traduzindo uma atitude de calma e contemplação.

A esses *princípios* se relaciona a noção de *imobilidade*, que se desenvolveria de forma mais radical nas montagens que realizaria em São Petersburgo. Também foram desenvolvidos outros princípios que apresentavam modelos concretos de treinamento do ator no tratamento das palavras:

- Dureza do som e ausência de vibrações: manifestavam o cuidado com a estrutura rítmica do texto;
- Pausa: não se destina a potencializar o estado de espírito, mas, acima de tudo, destina-se à construção intelectual.

---

[33] *Meyerhold – A Revolution in Theatre*, p. 50.

[34] I. M. Krasovskii, *Nekotorie Problem Tietralnoi...*, p. 18.

Quanto ao problema formal do desenho corporal do ator, Meierhold desenvolveu o princípio da *referência pictórica*, expresso nos "movimentos de Madonna".

Na esfera da direção, Poltova configurou um campo de treinamento e de ampliação das ideias de Meierhold. Comprovadamente, a leitura de *O Palco do Futuro*, de Georg Fuchs, afinava-se com as concepções defendidas pelos artistas simbolistas que frequentavam o círculo da Torre, entre eles Meierhold. A influência de Fuchs extrapolou o paralelismo entre ele e o simbolismo: foi precisamente na fundamentação dos experimentos do encenador alemão que se confirmou a busca intuitiva do diretor russo.

O diálogo Meierhold-Fuchs é extenso e pode ser atestado inclusive pela presença, anos mais tarde, das concepções do encenador alemão no livro *Sobre o Teatro*, escrito por Meierhold. Destacamos três questões fundamentais propostas por Fuchs, e que se manteriam como base do ator e da cena meierholdiana.

Primeiramente, as suas proposições com relação ao palco cênico. Sua teoria do proscênio restaura este espaço como centro do jogo interativo do ator, que aproxima o público da cena e demanda uma nova técnica cênica, que seria aperfeiçoada por Meierhold em futuras encenações. Em seguida, a afirmação de Fuchs, de que o teatro se origina da dança, reaproxima uma tradição técnica até então esquecida e prenuncia os jogos de cenas "dançantes", que Meierhold desenvolveria posteriormente, e os estudos futuros da pantomima cênica. E, finalmente, Fuchs considera o ritmo como o princípio da expressão do ator.

Este é um aspecto fundamental para o teatro meierholdiano, pois o modelo musical, como veremos adiante, foi uma das bases da sua composição teatral. O encenador russo apresentava uma sólida formação musical, e no Teatro-Estúdio da Rua Povarskaia tinha iniciado seus experimentos com a música na cena: as teorias de Fuchs vinham para confirmar suas intuições. Ao se espelhar na radicalidade teórica de G. Fuchs, Meierhold se instrumentalizou para o exercício radical da prática artística.

A PARTITURA DA ENCENAÇÃO E O ATOR SIMBOLISTA: CIA. VERA KOMISSARJÉVSKAIA

Na história da associação entre V. Meierhold e Vera Komissarjévskaia, em 1906, podemos identificar o surgimento de uma das grandes questões do teatro no século XX: a cisão entre o encenador e o ator. Os conflitos foram decorrentes da reunião de duas práticas teatrais: aquela que se fundava na figura do ator, e a que se afirmava, cada vez mais, na regência do diretor – que exercia o domínio sobre todos os elementos da cena. A partir de então, popularizou-se o conceito de que a afirmação da autoria da cena pelo diretor correspondia à sujeição do ator, reduzindo-o a um objeto a ser manipulado.

Neste mesmo ano, em Florença, na Itália, o diretor e cenógrafo E. Gordon Craig dirige Eleonora Duse no texto *Quando Despertamos entre os Mortos*, de Ibsen – ocasião em que acontece também o encontro entre um diretor de vanguarda e uma grande atriz. Como em São Petersburgo, a experiência é conflituosa, desencadeando uma luta que tem detratores e defensores de ambos os lados.

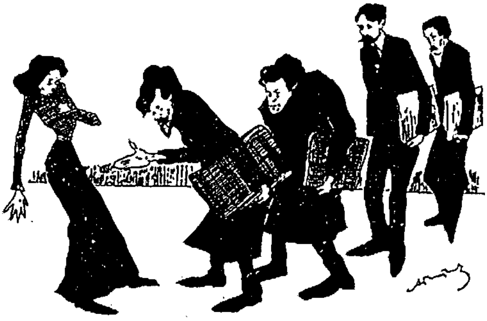
É digna de nota a intensa publicação de charges nos jornais russos sobre a parceria Meierhold-Komissarjévskaia[35]. Relatavam os diferentes momentos do trabalho, desde a contratação de Meierhold, devidamente acompanhado de um pequeno séquito (fig. 1), submissão da atriz, (fig. 2), o fracasso econômico (fig. 3)[36], as tentativas de Meierhold de negociar diante do iminente conflito (fig. 4) e, finalmente, a exclusão do diretor da companhia (fig. 5[37] e 6).

---

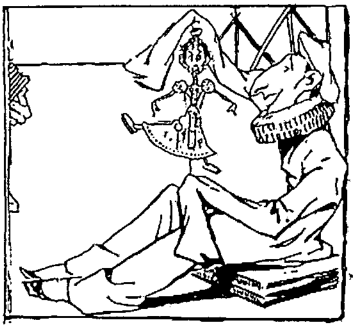
[35] E. Binievitcii, Istoriya Karikatur na V. E. Meierholda (História das Caricaturas sobre V. E. Meierhold como Diretor do Teatro V. F. Komissarjévskaia), em L. D. Vendrovskaya; A. V. Fevralski (orgs.), op. cit., p. 211-235.

[36] Komissarjévskaia olha o caixa vazio.

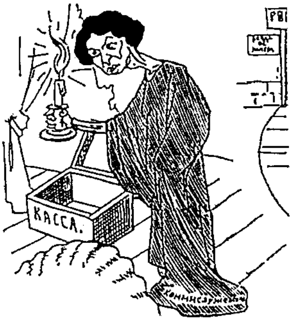
[37] "Um, dois, três, quatro, cinco / saiu o coelho para passear / de repente o caçador aparece / atira diretamente no coelhinho".



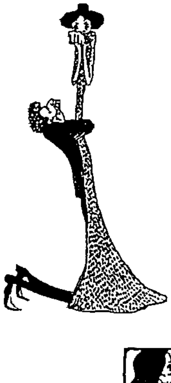
1



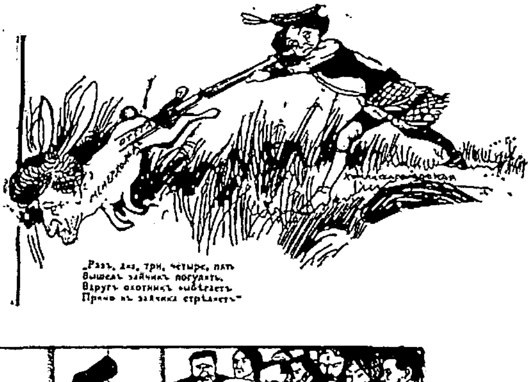
2


КАССА.
Коммиссаржевская

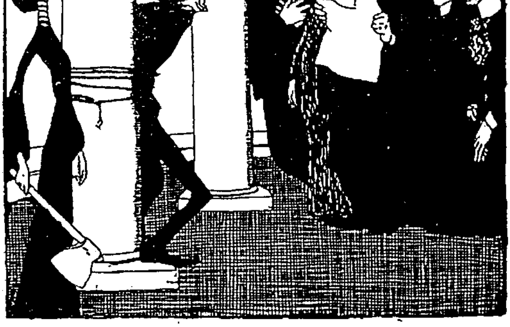
3



4


„Разъ, два, три, четыре, пять
Вышелъ зайчикъ погулять,
Вдругъ охотникъ выбѣгаетъ
Прямо въ зайчика стрѣляетъ"

5



6

Porém, na ocasião em que Komissarjévskaia convidou o diretor,

> o ideário de ambos naquele momento parecia convergir à perfeição. Pois se ali estava, de um lado um encenador que, recusando-se a tomar a plausibilidade mimética da ação e a ilusão da realidade na moldura cênica como condições fundantes da representação teatral e atrevia-se a propor uma decidida reelaboração formal da pesada materialidade do palco e do corpo do ator [...]; de outro lado, ali estava uma atriz disposta a se entregar sem restrições, até com o sacrifício de padrões pessoais de desempenho que eram parte de sua têmpera estilística e perfaziam seu reconhecido perfil artístico[38].

Vera F. Komissarjévskaia encarnava, como atriz, as aspirações das mulheres emancipadas do império russo, e reunia todos os atributos de uma grande dama da cena, a exemplo de Eleonora Duse e Sara Bernard. Apesar de pertencer a uma família de artistas, chegou ao teatro por acaso, depois de brigas familiares que a levaram, inclusive, ao hospital psiquiátrico. Sua carreira, marcada na primeira fase pelas heroínas da dramaturgia de Ostróvski, teve seu apogeu como primeira atriz do Teatro Imperial Aleksandrinskii, do qual se desligou em 1902, para criar sua própria trupe. Até 1904, repetindo o repertório que a consagrou no Teatro Imperial, realizou turnês com o objetivo de angariar fundos para a construção do seu próprio teatro. Ao se fixar em São Petersburgo tornou-se a coqueluche da juventude, cultivando uma reputação de não conformismo, não só pelo firme caráter nas decisões artísticas, mas também pelo envolvimento político durante o movimento grevista de 1905.

A atriz acreditava que o teatro simbolista seria o teatro do ator, do espírito livre, teatro no qual todo o exterior dependeria do interior[39], que lhe permitiria retornar à inocência perdida. Aspirava tornar seu novo teatro o palco do repertório simbolista, um teatro de poetas e supunha serem estas as intenções de Meierhold.

---

[38] J. Guinsburg, op. cit., p. 37.

[39] L. Freidkina, U Istokov Formalisma v Russkom Teatre (Nas Fontes do Formalismo no Teatro Russo), *Teatr*, n. 6, p. 69.

O novo edifício teatral na rua Ofiterskaia foi inteiramente reformado e decorado pelos pintores simbolistas Sapúnov e Sudéikin para a temporada de 1906-1907. O elenco reunia artistas que pertenciam ao Teatro Dramático Vera Komissarjévskaia, atores da Cia. do Drama Novo e ex-integrantes do Teatro-Estúdio, condição negociada por Meierhold.

Essa formação explicita a coexistência de diferentes tendências. De um lado, os jovens atores que apoiavam e admiravam o novo repertório e as ideias meierholdianas; de outro, os velhos atores acostumados a se sentir parte da trupe da grande Komissarjévskaia e a participar de um teatro que tinha propriedade e identidade unicamente na sua figura[40].

Mais uma vez, o caráter diverso da formação do elenco obriga Meierhold a tentar harmonizar os diferentes aparatos técnicos e os diferentes pontos de vista com relação à representação e ao teatro em geral. O problema do conjunto, identificado por ele nas últimas experiências teatrais que realiza, torna-se o foco dos seus esforços como diretor.

Inicialmente, antes da transferência para o novo teatro, Meierhold e Komissarjévskaia promoviam "sábados literários", na tentativa de aproximar o conjunto de atores dos poetas escolhidos. Porém, nas condições do teatro comercial, como se caracterizava o Teatro da Rua Ofitserskaia (que existia graças aos limitados recursos da atriz e dependia da sua produção para sobreviver), o principal era o resultado.

No seu artigo "Presságios Literários de um Novo Teatro", de 1906, Meierhold revelava quais eram os pressupostos da cena simbolista que idealizava: a obra de Maeterlinck como base para a criação de uma nova técnica, convencional por excelência. Este modelo dramatúrgico não mantém qualquer vínculo com a vida, e a categoria de *ação* é substituída pela de *situação*. É tirada do homem a possibilidade da situação gerar a ação, na medida em que a morte é a única representação do seu destino[41]. Em Maeterlinck, Meierhold encontra o princípio do seu *drama estático*, em que a ação é definida não como uma série de eventos externos, mas como um acontecimento da alma da personagem, materializando-se nas pausas, nos silêncios e, principalmente, nas formas e nos movimentos plásticos[42].

---

[40] K. Rudnitsky, V Teatre na Ofitserskoii (No Teatro da Ofitserskaia), em L. D. Vendrovskaya; A. V. Fevralsku (orgs.), op. cit., p. 142.

[41] P. Szondi, *Teoria do Drama Moderno – 1880-1950*, p. 70.

Desse modelo dramatúrgico foram retirados os procedimentos que organizariam a expressão do ator, confirmando, temporariamente, sua premissa de que o novo teatro deveria surgir da literatura. A abordagem formal lhe era necessária,

> em primeiro lugar, para domar a 'corporeidade' do ator, organizá-lo segundo as leis da arte, introduzir a nova matéria no sistema da "segunda realidade", torná-la comensurável com a decoração pictórica, a palavra literária e a música. Isto é, a convenção transformava-se, para Meierhold, no princípio da representação do ator[43].

No seu primeiro período no Teatro Dramático Vera Komissarjévskaia, o encenador alternou fracassos e sucessos. Na busca de resultados, Meierhold empreendeu uma luta no domínio das convenções cênicas, utilizando-as a serviço do espetáculo. A leitura cênica, nos moldes de um drama poético simbolista em *Hedda Gabler*, de H. Ibsen, as inovações do espaço propostas em *Na Cidade*, de S. Iuchkévitch, e a transformação da eterna luta entre o bem e o mal de *Contos Eternos*, de Przybyszewski, em um conto infantil, foram recebidas negativamente ou sem entusiasmo. Porém, as proposições do encenador alcançaram êxito com as encenações de *Irmã Beatriz*, de Maeterlinck, e *A Barraca de Feira*, de Aleksandr Blok, que apontaram novas abordagens em relação à cena e aos procedimentos técnicos do ator.

Irmã Beatriz tornou-se o primeiro espetáculo simbolista em palco russo. O enquadramento pictórico, a referência à arquitetura gótica, os coros, o movimento estruturado sobre uma base rítmica e o caráter musical da composição cênica, aliados à bem sucedida incorporação gestual e sensível de Vera Komissarjévskaia, concretizaram o ideário simbolista. Como afirma o filósofo Nikolai Berdiaeiv, este ideário deve ter sua vitalidade na evocação das nuances e variações da alma humana, no protesto contra a vulgaridade burguesa e contra a total ausência de beleza da vida[44].

---

[42] Ver infra, p. 214-216.

[43] V. Tcherbakov, Po obie stroni maskii (Os Dois Lados da Máscara), *Teatr*, n. 1, p. 59.

As encenações simbolistas de Meierhold transformaram radicalmente o palco cênico. Ora por meio da construção de uma área de ligação e aproximação entre plateia e cena, amadurecendo a teoria do proscênio de G. Fuchs com a localização da ação na boca de cena ou do estreitamento do palco cênico; ora via a exclusão e a violação pela ação do ator dos limites da decoração cênica; ora pela redução dos elementos do cenário ao mínimo necessário, em uma cenografia sugestiva da ação e conforme a simplicidade ritual das marcações.

Logo após o início da temporada, Meierhold constatou o despreparo do elenco para levar a termo as inovações pretendidas. Contava, com exceção da própria Komissarjévskaia, com atores jovens demais ou dotados exclusivamente do talento natural.

Ainda assim, na encenação se destacava uma nova abordagem ao trabalho do ator. A própria unidade da obra, alcançada pelo método de criação da estética simbolista (a estilização), apresentava-se como uma via de educação do ator. Meierhold descobriu um princípio criativo: o da composição cênica, da encenação, como um procedimento pedagógico[45]. Exigindo do ator a realização de novas tarefas, submeteu-o à imobilidade dos baixos-relevos, controlando sua natureza criativa e o seu temperamento, pretendendo que, na concretização de uma interpretação obediente do desenho externo proposto pelo diretor, o ator chegasse às motivações interiores.

O ator simbolista prenunciava o surgimento do ator moderno. O caminho empreendido por Meierhold, predominantemente visual e estilizado, revelava, no corpo estático do ator, ora um caráter pictórico, ora um caráter escultural. A recriminação da submissão do ator ao encenador, que o transformava em uma "marionete", não é infundada. Ao privar o ator do gesto vivo, realístico, ao impor uma entonação "artística", ao invés da entonação "lógica", Meierhold se distanciou da reprodução da vida na cena, concretizando o princípio simbolista – "na arte, tudo não como na vida, mas como na super-vida"[46].

---

[44] Apud E. Braun, op. cit., p. 56.

[45] I. M. Krasovskii, *Niekatorie Problem Tietralnoi* ..., p. 20.

Mas foi, sem dúvida alguma, na dramaturgia de Aleksandr Blok, com a montagem de *A Barraca de Feira*, que Meierhold caminhou para além das questões estéticas presentes no simbolismo. Não houve uma ruptura do caminho trilhado, ao contrário, houve uma radicalização das concepções formuladas desde o Estúdio da Rua Povarskaia, e uma consequente ampliação do caráter experimental. A obra de Blok mostrava "uma mescla bem dosada, para os efeitos tragicômicos perseguidos pelo dramaturgo, entre dramaticidade simbolista e ludicidade farsesca" e apresentava "uma discussão e uma crítica de sua própria produção literário-dramática e a do teatro de Maeterlinck, bem como sobre os problemas entre o escrito e o encenado na linguagem teatral do simbolismo"[47].

O espetáculo surpreendeu ao subverter as propostas cênicas desenvolvidas até então. A ampliação do palco, a substituição dos elementos pictóricos por um dispositivo arquitetônico e a inclusão de um pequeno teatro de marionetes encontraram sua correspondência no dinamismo da movimentação cênica. As quebras abruptas do ritmo sugeriam uma ironização das poses, dilatando o imobilismo dos espetáculos anteriores e forjando uma estilização baseada na variação das nuanças, as quais remetiam a um mecanicismo grotesco.

A presença de Meierhold, desempenhando o personagem do Pierrô apoiado em uma voz sussurrada e na agilidade acrobática, oferecia, com seu talento mimético, um claro exemplo do que ele esperava do resto da Cia.

Para Angelo Maria Ripellino, a encenação de *A Barraca de Feira* inaugurou uma nova época no teatro russo, que seria dominada pelo demônio da *Commedia dell'arte* e pela aspiração de "desnudar a própria 'matéria', ironizá-la, brincar livremente com os próprios engenhos"[48].

A presença das máscaras da *Commedia dell'arte* revelou a parcialidade do princípio da "super-vida" do simbolismo, pois as máscaras encontram-se simultaneamente tanto fora da vida como dentro dela, naquele ponto maravilhoso do espaço onde a realidade da vida transforma-se numa nova realidade, paralela à primeira, pertencente a ela, mas também independente dela – o palco teatral.

---

[46] V. Tcherbakov, op. cit., p. 59.

[47] J. Guinsburg, op. cit., p. 48.

[48] Op. cit., p. 114.

Na encenação de *A Barraca de Feira*, junto com a noção de teatralidade, transformou-se também a perspectiva do eixo da cena. Se até então a literatura e o domínio da plástica foram matrizes, começava a se definir, embora ainda sem um projeto elaborado, a fórmula proposta por Briússov de ser o teatro um acontecimento artístico, estético, que se realizava a partir do intérprete e não do texto.

Neste momento, os recursos pedagógicos de que Meierhold dispunha como encenador-pedagogo eram ainda "as conversações" e a submissão do caráter do ator à forma da encenação. As "conversações", nas quais o encenador expunha seu *plano*, foram, desde a Cia. do Drama Novo, um método ativo de educação, ensinando o ator a entender o que interpretava e educando-o a pensar por imagens. A ausência de um conjunto formado apenas por atores *inteligentes* obrigava o encenador a manter a integridade artística do espetáculo através da submissão do ator. Assim, Meierhold tomou para si a responsabilidade de construir "a ponte entre o espectador e o ator", dando "aos movimentos e às atitudes um desenho que ajude o espectador não somente a escutar as palavras proferidas, mas também a penetrar no interior, no segredo do diálogo"[49].

A temporada na Cia. Dramática Vera Komissarjévskaia evoluiu do encantamento a um desfecho conflituoso, em que desapareceram todos os laços de identidade inicial. Montagens como *A Tragédia do Amor*, *O Casamento de Zobeida* e *A Comédia do Amor* provaram que os procedimentos de linguagem encontrados não se aplicavam a toda dramaturgia simbolista. A turnê a Moscou em 1907 desencadeou conflitos internos que culminaram com a saída de um grupo de atores da Cia., insatisfeitos com a condução artística de Meierhold. Nem mesmo a boa receptividade do público à peça de Leonid Andrêiev, *A Vida de Homem*, em um segundo sucesso do diretor sem a participação da atriz, impediu o confronto final.

---

[49] Ver infra, p. 228.

O Despertar da Primavera, de Wedekind, e, especialmente, a encenação de *Pelléas e Mélisande*, de Maeterlinck, e a *Vitória da Morte*, de F. Sologub, apressaram a cisão.

Em nenhum momento do decorrer do ano de 1907 desapareceu a iminência do conflito. Quer fosse pela recepção da crítica, pela autonomia criativa do diretor, pela inadequação da personagem à atriz ou da atriz a determinados personagens, ou pela inexistência de um conjunto que plasmasse os ideais da encenação, ou, ainda, pelo fracasso econômico. No nosso entender, foi principalmente o conflito das diferentes tradições teatrais que fez eclodir o projeto comum.

Ainda que Komissarjévskaia, como afirma o seu biógrafo I. Ribakov, não tivesse medo de se subordinar e reconhecesse a função do diretor do teatro, estava ligada aos princípios da velha teatralidade, em que o ator se situava sempre no primeiro plano e subordinava a composição da cena. A nova teatralidade, da qual Meierhold foi sem dúvida um dos principais construtores, sugeria uma inversão, uma outra forma de organização, em que "o espetáculo se tornou uma partitura onde ele [o ator] devia se inscrever – ou melhor, inscrever esta partitura no seu próprio corpo"[50]. A cisão entre o ator e o encenador demonstrava, como afirma Bernard Dort, que "o ator moderno nasceu de uma derrota".

Entretanto, o que se inaugurava era uma nova tradição. V. Meierhold, na Cia. Dramática Vera Komissarjévskaia, estava apenas começando o primeiro ciclo de pesquisas no domínio do novo teatro, em que a supremacia da cena se afirmava, para ele, *como absolutamente obrigatória*. Construía-se, assim, via encenação, a integridade artística de todo o espetáculo.

O principal aprendizado do primeiro ciclo, na visão do próprio Meierhold, foram os aspectos da composição cênica[51]. A convenção como procedimento básico, o amadurecimento do caráter plástico da cena (que vai do pictórico para o estatuário, do espaço bidimensional ao tridimensional), a ampliação do conceito de drama (que deveria readquirir a unidade perdida e a capacidade de mover-se da tragédia à comédia, do mistério ao conto popular, do mito à opinião pública), conduziram-no a buscar uma técnica de atuação simplificada, que assegurasse a unidade do conjunto da obra.

---

[50] B. Dort, *Théâtre en Jeu*, p. 219.

[51] Ver infra, p. 230-231.

Como podemos apreender de seu artigo "Primeiras Tentativas de Criação de um Teatro de Convenção"[52], há uma relação orgânica entre o processo de criação da cena e o ator. Ao propor uma nova prática como encenador, Meierhold colocou-os sob a regência dos mesmos princípios. Refez uma hierarquia secular, que era baseada principalmente na figura do dramaturgo. No seu projeto de um teatro de Convenção, Meierhold propôs graficamente outra organização das funções na criação teatral: a linha reta horizontal. Criou uma estrutura em que todos são proponentes, em um processo de assimilação e provocação contínua: do autor para o encenador, deste para o ator e, finalmente, do ator para o espectador, acentuando assim a ação recíproca dos dois elementos fundamentais do teatro – comediante e espectador.

Se o percurso artístico empreendido por Meierhold apresenta ainda hoje uma série de contradições, que exige um olhar sem fronteiras teóricas muito- estreitas, podemos imaginar o choque das suas ideias junto aos seus contemporâneos. Como afirma A. Gladkov "nós sabemos agora que ele era Meierhold, para nós isso é suficiente. Mas para os seus contemporâneos, nos primeiros anos, isso era muito mais difícil"[53].

---

[52] Ver infra, p. 218-231.

[53] A. Gladkov, *Meierhold 1 i Meierhold* 2, v. 1,p. 98.

2. Paradigmas para a Arte da Encenação e do Ator

É necessário que a semente morra,
para converter-se em fruto.

JOÃO 12, 24

ANTECEDENTES AO PROBLEMA DA CONVENÇÃO

Octavio Paz define a época moderna como aquela que exalta a mudança e a transforma em seu fundamento, caracterizando-a como a idade crítica, nascida da negação. Para ele, esta época, que se iniciou gradualmente no século XVIII, tem a noção de sensibilidade como eixo das transformações. Noção esta que, no movimento romântico, foi alçada a uma nova potência, representando a oposição do "genuíno ante o artificial, o simples diante do complexo, a originalidade real diante da falsa novidade"[1].

O culto à sensibilidade fez emergir a oposição entre natureza e artifício, que se delineia claramente no teatro e no trabalho do ator desde as primeiras décadas do século XVIII. Documentos do início desse século, como o tratado *Dissertatio de actione scenica*, de Francisco Lang, e *Dell'Arte reppresentativa*, escritos do grande ator da *Commedia dell'Arte* Luigi Riccoboni, podem ser considerados como as primeiras tentativas de formular uma base técnica para a expressão do ator. O eixo dessas ideias é a afirmação de que a arte da representação só é possível quando o ator vivenciou os sentimentos que deseja provocar.

---

[1] O. Paz, *Os Filhos do Barro*, p. 5.

No entanto, já no meio do século XVIII, Francesco Riccoboni, em *L'Art du théâtre*, contrapunha-se às ideias do pai, propondo a inteligência e a análise como os atributos necessários para a construção da personagem, por serem, inclusive, instrumentos de controle do sentimento[2].

No decorrer dos séculos XVIII e XIX apareceram, cada vez mais, os sinais da exigência de uma naturalidade na representação, de um estado cênico baseado no sentimento. Em oposição, ampliou-se a noção do artificialismo que a cena era capaz de produzir, especialmente com o advento da luz elétrica e as transformações técnicas do palco. Do filósofo francês Diderot ao dramaturgo alemão Lessing, das atrizes francesas Mlle Clairon a Mlle Dumesnil, do ator inglês Irving aos atores italianos Salvini e Rossi, o olhar sobre o ator oscilava entre o sentimento e a técnica, entre o natural e o artificial, em tentativas de situar a construção artística ora de um lado, ora de outro.

Peter Szondi afirma que a forma do drama, no desenvolvimento do texto teatral, apareceu no Renascimento, ou seja, como parte do surgimento da época moderna. O drama se caracterizou pela concentração das relações inter-humanas, adquirindo um caráter *absoluto*, desligado de tudo que lhe é externo. Esta cisão se estendeu a todos os aspectos do teatro, pois no drama, como afirma Szondi, o dramaturgo está ausente, o espectador apenas assiste e o espaço cênico criado pelo próprio espetáculo é construído em um palco *mágico* – a cena italiana, adequada ao caráter absoluto do drama. E, finalmente, o "ator e a personagem têm de unir-se, constituindo o homem dramático"[3].

No bojo da tradição dramática se constitui a tradição de sacralização do texto, nomeado por Jean Jacques Roubine de *textocentrismo*, e, nesse sentido, o teatro "não escapará mais de uma hierarquização das competências, em cujo topo ficarão o autor e a vedete"[4].

---

[2] L. Guriévitch, *Tvortchestvo Aktiora. O prirode tvortcheskikh perejivanii aktiora na stsiene* (*A Arte do Ator. Sobre a Natureza das Vivências Artísticas do Ator em Cena*), p. 8-10.

[3] *Teoria do Drama Moderno* (*1880-1950*), p. 30-31.

No século XIX surgiu o drama moderno ou, como propõe Szondi, explodiu a *crise do drama*. A diversidade no tratamento dramatúrgico revela, no interior da própria obra, o debate conflituoso com a tradição. Em sincronia com o advento da encenação como arte autônoma, a afirmação do drama moderno não determinou o fim do *textocentrismo*. Ao contrário, para os primeiros encenadores[5], responsáveis pela montagem dos novos dramas, o espetáculo teatral articulava-se a partir e em torno de um texto.

Mas a afirmação no teatro da figura do encenador gerou uma crescente revolução na hierarquia teatral. A assinatura do espetáculo criou um sentido global, uma concepção abrangente a todos os elementos da encenação. Pois, na medida em que a encenação "proclama a subordinação de cada arte ou simplesmente de cada signo a um todo harmoniosamente controlado por um pensamento unificador"[6], o debate sobre a natureza do teatro situa-se também sob esse domínio, e faz emergir o problema da convenção cênica. No cerne do conceito de convenção está a oposição entre natureza e artifício, que se aprofunda progressivamente na época moderna. O advento da encenação atingiu todos os aspectos da cena, que perdeu o seu caráter pendular – do ator ao texto ou do texto ao ator.

Diferentes perspectivas sobre a convenção teatral podem ser identificadas, desde as inovações propostas pelo Duque de Saxe-Meiningen, até a renovação naturalista pretendida por André Antoine. Essas abordagens coincidiam no tratamento realista da cena e revelavam, resguardadas as diferenças, o nascimento de uma ambição mimética. Ainda que as experiências do Duque de Meiningen tenham sido precursoras do surgimento da figura do diretor, é incontestável a atribuição de primeiro encenador moderno a Antoine. Para além da unidade da cena, ele denunciou "todas as convenções forjadas e depois usadas [...] por gerações de atores formados dentro de uma certa retórica do palco, quer dizer, dentro de uma prática estratificada pelo respeito a uma tradição"[7]. Ou seja, Antoine deu início a um processo no qual a ruptura surgiu como forma privilegiada de mudança, em que cada nova proposta estética aspirava à substituição de uma tradição por outra.

---

[4] *A Linguagem da Encenação Teatral*, p. 44.

[5] Como afirma Yan Michalski no texto de Apresentação de *A Linguagem da Encenação Teatral*, o termo *encenador* é defendido por Roubine como mais apropriado por conter implicitamente "o resultado da elaboração criativa de uma linguagem expressiva autônoma" (p. 14), o que o termo *diretor* não pressupõe. Para nós, há um aprimoramento da ideia de encenação e uma ampliação da noção de sentido que a encenação é capaz de extrair da cena. A própria trajetória das encenações meierholdianas evidencia as transformações que a função do encenador sofreu.

[6] P. Pavis, *Dicionário de Teatro*, p. 123.

Antoine, em seu texto "Atrás da Quarta Parede", apresenta os principais problemas da realização cênica. Para ele, a profissão de encenador deveria se afirmar como arte, pois sua prática se restringe ao campo artístico. Caberia ao encenador assegurar a construção de uma cenografia que reproduzisse uma paisagem (ou o interior de um ambiente) e objetos decorativos, criando assim uma atmosfera de intimidade que tornaria a presença do ator "mais humana, mais intensa e mais viva nas atitudes e gestos"[8]. Reconhece, porém, que no trabalho do ator encontra-se o núcleo de todas as resistências, pois "nos deram estátuas e necessitamos de seres humanos"[9]. Sua crítica se estende ao aparato técnico de que dispunham os atores, limitado à voz e à face. Propõe ao ator a utilização de outros recursos expressivos, como o movimento (que incluiria pés, espaldas e mãos) e que não enfatizasse a palavra; a sujeição da sua personalidade – ocultando-se atrás da personagem, para não romper a continuidade dramática; e, finalmente, que compreendesse o movimento próprio a cada cena e sua subordinação ao movimento geral da obra. Antoine expressa ainda seu desejo de renovação das obras clássicas por meio da reconstrução histórica.

As recusas às aspirações naturalistas de Antoine encontraram como melhor representante o crítico Francisque Sarcey. Ao relatar a fundação do Théâtre Libre, em 1887, Sarcey elogia Antoine por sua curiosa escolha do repertório, além da inteligente encenação que reunia qualidades de "observação, imaginação e estilo"[10]. No entanto, considera que estas qualidades não são de ordem dramática. No centro da discórdia encontra-se a noção de dramático e a transposição para o palco de uma verdade que, para Sarcey, não se acomoda à ótica do teatro, pois não está baseada na convenção cênica.

---

[7] J.-J. Roubine, op. cit., p. 26.

[8] Detrás de la Cuarta Pared, em S. Jiménez; E. Ceballos (orgs.), *Técnicas y Teorías de la Dirección Escénica*, p. 133.

[9] Idem, ibidem.

Todavia, a perspectiva de F. Sarcey da convenção não se dirigia aos aspectos estéticos e poéticos da cena. Para ele, a convenção era um meio de revelar a "realidade nos seus detalhes pitorescos"[11], fundamentando-se no "sentimento de convenção", que se contrapunha ao "verdadeiro sentimento do coração humano"[12] almejado pelos naturalistas. Ainda que considerasse a originalidade de um teatro "que refaz o novo com o velho", não reconhecia, no grito de guerra do Théâtre Libre contra a convenção, a mudança da noção de teatralidade. Não compreendia que a busca pelo mais verdadeiro conduzia a algo novo, a *teatralidade do real*.

O problema da convenção ganhou, a partir do final do século XIX, um outro patamar, extrapolando seu caráter normativo e se inserindo no contexto da problematização dos procedimentos artísticos.

ALGUNS PARADIGMAS DA ENCENAÇÃO MEIERHOLDIANA

O final da relação entre Meierhold e Komissarjévskaia, ainda que tenha colocado o encenador em uma situação humilhante e desesperadora, permitiu a ele "a descoberta de um modo de apreensão da realidade estética, uma chave da criação artística"[13]. No artigo "Considerações Sobre História e Técnica do Teatro", publicado ao final de 1907, Meierhold empreendeu um trabalho de reflexão sobre os caminhos percorridos até então, que abrangia cinco temas distintos, mas complementares.

---

[10] Antoine et le Théâtre-Libre, *Quarente ans de théâtre*, v. VIII.

[11] Idem, p. 249.

[12] Les Sentiments de convention, *Quarente ans de théâtre*, v. I.

[13] G. Abensour, *Vsevolod Meyerhold ou l' invention de la mise-en-scène*, p. 160.

Inicialmente, no trecho denominado "O Teatro-Estúdio", Meierhold reafirma os pressupostos artísticos que orientavam a prática cênica do Estúdio da Rua Povarskaia. A segunda parte, "Teatro Naturalista e Teatro de Estados d'Alma", é dedicada ao debate crítico do projeto artístico do Teatro de Arte de Moscou, através da diferenciação entre o que denomina teatro naturalista e teatro de estados d'alma. Em "Presságios Literários do Novo Teatro", o autor avalia a relação entre a produção literária e a cena, e aponta as tendências de renovação literária como orientadoras do caminho a ser traçado pelo teatro. A seguir, em "Primeiras Tentativas de Criação de um Teatro de Convenção", retoma o projeto de criação de um teatro de Convenção, cujas bases seriam definidas a partir do modelo proposto por Maurice Maeterlinck. No último trecho, "Teatro de Convenção", apresenta alguns dos procedimentos para a criação do novo teatro, identificando suas fontes nas antigas tradições teatrais.

No conjunto deste longo artigo, o conceito de estilização salta aos olhos como o principal procedimento eleito pelo encenador – que assim o definiu, em 1907:

> Não entendo por "estilização" a reprodução exata do estilo de uma determinada época ou acontecimento, como faz o fotógrafo em suas fotos. Para mim, o conceito de estilização está indissoluvelmente ligado à ideia de convenção, de generalização e de símbolo. "Estilizar" uma época ou um fato significa dar, através de todos os meios de expressão, a síntese interior dessa época ou desse fato, reproduzir os traços específicos ocultos de uma obra de arte[14].

Os meios técnicos sobre os quais a convenção se estruturava na cena meierholdiana se transformariam no decorrer dos anos seguintes. Inicialmente, o modelo literário do teatro imóvel proposto por Maeterlinck foi o modelo de convenção do encenador, pois exigia uma técnica que considere "o movimento uma música plástica, como desenho exterior de uma vivência" e que prefere o "gesto estático e a economia do movimento"[15].

---

[14] Ver infra, n. 15, p. 191.

[15] Idem, p. 215.

A *convenção consciente* como método artístico de criação, proposta por Briússov, introduziu uma divisão fundamental na organização do pensamento meierholdiano: de um lado, os artistas criadores de uma arte permanente (poetas, escultores, pintores e compositores) e, de outro, os de quem é exigido retomar sua obra para torná-la acessível (atores, encenadores, músicos, dançarinos). O problema da convenção em Meierhold oscilou nestes dois campos: o da composição da obra e o da execução.

No artigo "História e Técnica do Teatro" foram apontadas algumas premissas da cena convencional, tais como: a remoção da ribalta, o poder expressivo do ritmo na dicção e no movimento, os direitos do encenador de interpretar o texto, a participação do espectador no ato criativo e, acima de tudo, o fim da cena ilusionista e a elevação da teatralidade[16].

No entanto, um aspecto teórico novo orientou essas transformações: a crescente tendência de retorno às fontes teatrais antigas, em que o espetáculo *A Barraca de Feira* (*Balagántchik*) pode ser considerado um marco. As mudanças do pensamento modernista, identificadas a partir de 1906, geraram uma renovação, e a busca de novas formas foi substituída pela busca dos elementos eternos do teatro[17]. O paradoxo desta aproximação, para K. Rudnitski[18], foi que ela aconteceu ao mesmo tempo em que a cena russa, de forma espontânea, se aproximou também da realidade russa. Ou seja, o retorno ao passado foi um instrumento para a reflexão do presente e, concomitantemente, de construção do futuro.

A ENCENAÇÃO CONVENCIONAL: O DRAMA MUSICAL E MOLIÈRE

A partir do seu desligamento da Cia. Dramática Vera Komissarjévskaia, Meierhold iniciou um período em que conjugou uma atividade teatral oficial, como diretor dos Teatros Imperiais de

---

[16] E. Braun, *Meyerhold – A Revolution in Theatre*, p. 74.

[17] I. Guerassimov, Krizis Modernistskoi Teatralnoi Misli v Rossii 1907-1917 (A Crise no Pensamento Modernista na Rússia 1907-1917), *Teatr i Dramaturguia*, p. 202- 244.

[18] K. Rudnitsky, *Russkoe Rejissiorskoe Iskusstvo, 1908-1917* (*A Arte Russa da Direção, 1908-1917*), p. 33.

São Petersburgo a convite de Vladimir Teliakovski, e uma atividade paralela, de caráter experimental, com incursões em uma prática pedagógica.

De 1908 a 1917 a produção de Meierhold como encenador dos Teatros Imperiais baseou-se em duas vertentes: a primeira, o drama musical, a ópera, que pelo seu caráter convencional permitia formular alguns paradigmas para a composição da obra cênica; a segunda, a formação de um repertório composto de obras da dramaturgia antiga, que correspondia aos anseios programáticos do movimento modernista de retorno às tradições.

Meierhold encenou, em outubro de 1909, no Teatro Mairinskii, a ópera de Richard Wagner, *Tristão e Isolda*, que pode ser considerado o espetáculo exemplar da sua concepção de drama musical. A colaboração entre Meierhold e o cenógrafo Alexandre Golovin, ao assumir o posto nos Teatros Imperiais, perdurou por vários anos e concretizou a fusão pretendida entre as duas funções, pois, como afirmava, a intervenção direta do encenador na cenografia era a plenitude da criação e não se deveria agir "como um amante que no primeiro beijo ardente está pensando como não estragar o penteado da dama do seu coração"[19].

No seu artigo "A Encenação de Tristão e Isolda no Teatro Mairinskii" encontramos os principais elementos de reflexão do encenador sobre a composição cênica da ópera. Partindo do pressuposto de que "há uma convenção na base da arte lírica – *canta-se*", a encenação deveria impedir que o espectador se perguntasse por que "*nesse drama os atores cantam ao invés de falar*"[20].

A influência de Richard Wagner na Rússia se fez sentir desde o início do século, na medida em que o desenvolvimento da arte da encenação aprofundou a unidade do espetáculo, pressupondo uma relação de interdependência entre todos os seus componentes. O diálogo com as artes intermediárias foi consciente e constituiu o problema principal da criação[21], e nenhum grande homem de teatro do século XX escapou do confronto com as teorias de Wagner[22].

---

[19] Publikatzii, *Teatr*, n. 3.

[20] Ver infra, p. 240. Grifo do autor.

[21] N. Tarchis, Rejisseina i Mus' ka, *Mus'ka i Spiktakli* (Direção e Música, *Música e Espetáculo*), p. 24.

[22] D. Bablet, Adolphe Appia – art, révolte et utopie, em *Adolphe Apia – Oeuvres Complètes*, v. I, p. 11.

No final da primeira década do século, a música surgiu para Meierhold como modelo máximo de produção artística, por ser capaz de "revelar o mundo da Alma em toda a sua plenitude" e concretizar "a imagem desta criação através da *palavra* e do *tom*"[23]. Seu conhecimento dos escritos de Wagner datava do início do século, mas sua perspectiva sobre a obra wagneriana encontrou apoio teórico a partir das ideias de Adolphe Appia, expressas no livro *A Música e a Encenação*.

A partir da música, esboçou-se, para Meierhold, uma concepção espetacular do drama. O encenador compreendeu que a composição cênica se realizava no tempo – por meio das imagens produzidas pela palavra, pelo tom, ou seja, pela partitura dramatúrgica – e no espaço – pelo desenho do corpo do ator, dos volumes, da luz, dos telões e objetos, ou seja, da visibilidade da encenação.

Como para Wagner, a base da obra era a ação dramática, que ganhou visibilidade ao poder ser compreendida na ação coreográfica do ator. E, ao modificar o conceito de ação dramática, o espaço arquitetônico emergiu como ideal, visto que correspondia, como almejava Wagner, à imagem viva do homem. O problema dos planos, a recusa da escultura e da pintura, a valorização das linhas e das cores e a iluminação eram aspectos que Meierhold considerava inovadores no pensamento wagneriano, e que transformaram o seu próprio conceito de encenação.

O uso de praticáveis, criando diferentes relevos na cena, surgiu como um instrumento eficaz contra a ilusão do espectador, por serem concretos e tangíveis e permitirem a superação dos obstáculos que os limites do palco italiano impunham. Embora reconhecesse que a criação da "cena-relevo" não era um fim em si mesma, e sim uma via de construção da ação dramática, Meierhold demonstrava total encantamento com as possibilidades arquitetônicas da cena e defendia que no encenador deveriam coabitar as capacidades de escultor e as de arquiteto.

A integridade do drama musical, temporal e espacial, permitiu que Meierhold entendesse a complexidade da composição cênica e as tarefas que o encenador deveria cumprir para o domínio de todos os aspectos da cena. Apesar de reconhecer a necessidade de colocar em primeiro plano a iniciativa criativa do ator, este deveria dialogar com as "artes permanentes", pois "não é o único elemento que faz a ponte entre o poeta e o público. Aqui, ele é apenas um dos meios de expressão, nem mais nem menos importante que todos os outros, e é por isso que ele precisa saber tomar seu lugar entre os meios de expressão"[24].

---

[23] Ver infra, p. 243. Grifos do autor.

A encenação de *Don Juan*, de Molière, no Teatro Imperial Aleksandrinskii, em 1910, sintetizou a outra vertente deste período: o retorno às tradições. A presença de Meierhold nos quadros do tradicional teatro deu continuidade à interminável polêmica acerca do poder do encenador e ao confronto inevitável entre as diferentes tradições teatrais.

O teatro dramático imperial caracterizava-se por um repertório vazio, sem princípios, contando com um grupo de atores veteranos liderados por diretores que, como Maria Savina, apesar de terem passado pelo TAM e copiarem as montagens do teatro moscovita, não conseguiam criar sequer uma ideia de conjunto[25]. Em relatório assinado de punho próprio, em 1910, Meierhold sugeria o fim da variedade artística e de roteiros heterogêneos que, ao invés de denotarem uma diversificação das influências literárias, estéticas e históricas, impediam o teatro de formar um repertório baseado na qualidade, que aliasse à dramaturgia antiga as novas tendências da literatura dramática. Para amenizar a falta de autonomia dos diretores na escolha das montagens, Meierhold propunha a divisão dos trabalhos a partir da sugestão de cada um e dos textos que desejavam representar.

Mas, para além das questões de repertório e de projeto artístico, Meierhold, que se encontrava em um dos berços do velho teatro, deparou-se, pela primeira vez, com a total ausência de parceiros artísticos. André Petróvski, ator do Teatro Imperial, relatou a forma hostil com que Meierhold foi recebido, seu nervosismo inicial e sua estranheza ao ambiente, que se refletiu nas suas primeiras encenações[26]. Os ensaios se realizavam em uma atmosfera baixa, no sentido artístico e disciplinar, agravados pela difícil questão da adequação dos atores aos personagens, já enfrentada nas experiências anteriores.

---

[24] Idem, p. 247.

[25] I. Berezark, Meierhóldovskoie "Nasliédiie" vi Leningrádskikh Teátrakh (A Herança de Meierhold nos Teatros de Lenigrado), *Teatr*, n. 3, p. 111.

[26] Em *V. E. Meierhold. K 20 letiiu Rejissiorskoi i 25 lietiiu Aktiorskoi Dieiatelnosti* (*V. E. Meierhold- Em Comemoração a Vinte Anos de Direção e 25 Anos de Atuação*), Tver, Oktiabr.

Meierhold distinguia claramente a noção tradicional de *papel*[27], em que o ator preenchia os requisitos da personagem, a partir das suas capacidades naturais e individuais, e a representação convencional do *papel*, moldada como uma *generalização*, como *símbolo* dos *traços específicos*[28], em que o talento natural de cada ator servia somente de inspiração para a sua realização.

A renovação cênica presente na montagem da obra de Molière estava intrínseca nas experiências que Meierhold vinha desenvolvendo em atividades paralelas. Como veremos adiante, nelas Meierhold encontrou uma nova identidade artística, e ampliou o aparato técnico da cena ao superar de forma concreta os limites do palco italiano, pela exigência de economia e de síntese que demonstravam os pequenos espaços em que trabalhava.

Entretanto, para além da grandiosidade da encenação, o espetáculo de *Don Juan* denotava o amadurecimento de Meierhold na regência do conjunto da cena, superando inclusive a ausência de identificação do elenco com o projeto artístico que o encenador idealizava. Fugindo da recuperação histórica e sem recorrer à máscara tradicional, a cena era construída de acordo com os princípios do teatro de máscara. Estas serviam como um guia de estilo para a atuação dos atores, pois exigia, além da palavra, a expressão do gesto e do movimento.

Apesar da crítica desfavorável ao espetáculo, o crítico Benois identificava com precisão as referências da montagem: para ele, o "balé no Alexandrínskii" foi "um *balagan*, sofisticado". Ou seja, a recriação meierholdiana da obra se organizava como uma partitura cênica semelhante a um balé e seus traços, de uma comédia popular, não impediam a rigorosa formalização da encenação.

No século XX, a noção de partitura cênica, tomada de empréstimo à música, revela de qualquer modo a complexidade do teatro no que diz respeito a uma arte notável, técnica, repetitiva e ligada à imaginação. Aplicado ao ator e à encenação, o uso da partitura permanece amiúde metafórico, o que não exclui um certo rigor, já que com ela se espera dar uma base tangível à reflexão sobre o ator[29].

---

[27] O idioma russo utiliza a palavra francesa *emploi*.

[28] Termos que utiliza para definir a ideia de convenção.

Meierhold não se referia explicitamente à noção de partitura, mas consideramos que o conceito está, implicitamente, contido na ideia de organização dos *movimentos plásticos*, que foi amadurecida neste período. Desde a criação de *jogos dançantes*, que marcaram as sequências coreográficas de *Irmã Beatriz*, a dança foi vista por ele como um meio técnico fundamental já que, ao se basear no corpo humano como material de expressão, demonstrava uma força para além da palavra. Na montagem da obra de Maeterlinck surgiu a proposição de uma plástica que não correspondesse às palavras, construída pelo encenador por meio das marcações dos movimentos e atitudes dos atores, dando início à ideia de pantomima cênica – que se estruturava, no caso da ópera, a partir da partitura musical. É neste período que o encenador funda a noção de uma escritura cênica baseada no roteiro de ações sobre o qual se desenvolvia o drama.

Nas montagens de *Tristão e Isolda* e de *Don Juan*, V. Meierhold desenvolveu com maestria e rigor a composição da cena, descobrindo o papel estruturador da música e transformando a convenção em um procedimento seguro em direção ao teatro do futuro. Pois, como afirma Patrice Pavis, a convenção é o "conjunto de pressupostos ideológicos e estéticos, explícitos ou implícitos, que permitem ao espectador receber o jogo do ator e a representação"[30].

Ao fim dos primeiros dez anos do século, Meierhold foi parte integrante da eclosão de uma geração de encenadores que confiaram a cenografia ao artista plástico, reduzindo o seu caráter decorativo, e iniciaram um processo de relativização do papel do texto, abrindo campo para os elementos extratextuais – luz, cenografia, gestos, silêncios etc. Asseguraram também um novo papel ao ator, a partir da ampliação da sua expressão cênica e, sem dúvida alguma, optaram por explicitar na cena o cunho teatral, artificial, inerente à linguagem artística.

---

[29] P. Pavis, Anthologie portative de la partition, de Stanislavski a Wilson, *Degrès. La Dramaturgie de l'actrice*, n. 97-99, p. 36.

[30] *Dicionário de Teatro*, p. 71.

A Experimentação Convencional: Cabaré, Pantomimas etc.

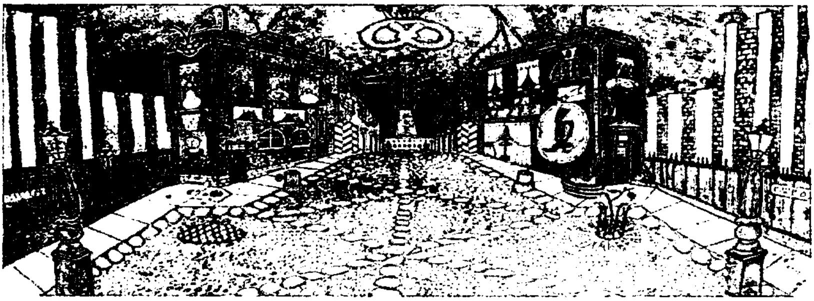
A manutenção de uma "vida artística paralela", no período de 1908 a 1917, foi a solução encontrada por Meierhold para conjugar a necessidade de sobrevivência e o trabalho experimental que não encontrava espaço nos teatros tradicionais. A *vida dupla* foi gerada por uma necessidade artística que só encontrou condições para se desenvolver de forma unificada depois da Revolução de 1917.

A vida cultural russa mantinha sua efervescência e fazia surgir, incessantemente, grupos de artistas dispostos a renovar a arte no país. O gênero *cabaré* apareceu como uma alternativa às formas artísticas estabelecidas, pois sua agilidade e a ausência de regras de uma tradição, que não estava submetida às leis estéticas existentes[31], permitia captar a realidade sem fixá-la. A alternância de estilos – do lírico ao cômico, do ingênuo ao refinado, do sério ao bem humorado –, em uma coexistência de formas contraditórias, transformava o cabaré num espaço de sobrevivência da cultura popular em que os *insights* eram um meio de criação, e a ruptura um mecanismo de superação das tradições.

O primeiro teatro-cabaré reuniu um grupo de artistas como A. Rêmizov, M. Kuzmin, M. Fokine, L. Bakst, A. Golóvin, entre outros, sob o comando do próprio Meierhold que, entusiasticamente, discutia o repertório, a formação dos espetáculos etc.

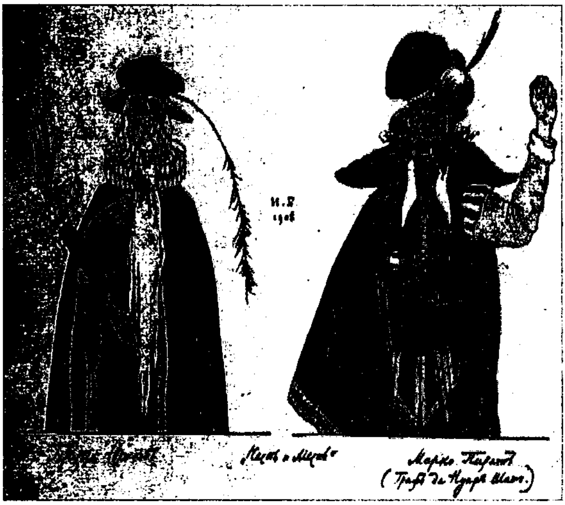
---

[31] L. E. Tikhvinskaia, Intermiediia doktora Dapertutto (Intermédio do Doutor Dapertutto) *Teatr*, n. 3, p. 120.



Petrúchka, *desenho do cenário de M. Dobuzhinskii, 1908. Cabaré Baía*

Batizado de Baía (Lukmoriu), seu programa continha um "Prólogo", de A. Avertchenko, uma paródia dos pronunciamentos de abertura, e uma encenação da obra de Edgar Allan Poe, *A Casa de Usher*, baseada na técnica do teatro imóvel. Emendava-se, ao final, a representação com bonecos e marionetes do popular *Petrúchka*, adaptada por P. Potiómkin; e, ainda, a paródia sobre as técnicas de estilo romântico de F. Sologub, *Honra e Vingança*, e a bufonada *Black and White*, de P. Potiómkin, e Guibchman, além de um número musical. Diante do fracasso, duas semanas depois, Meierhold fez pequenas modificações no programa que, como o primeiro, não obteve êxito.



Honra e Vingança, *desenho de figurino de I. Bilibin, 1908. Cabaré Baía*

Apesar de o cabaré possibilitar a exploração de uma tecnologia nova, a das pequenas formas cênicas, Meierhold abordou a montagem do *teatrinho* com o costumeiro aparato teatral, que mostrou ser, no cabaré, demasiado complexo e pesado. A proximidade da plateia e o procedimento do imobilismo da cena simbolista produziam o efeito de uma convenção inapropriada, pois as novas técnicas do teatro simbolista e as refinadissímas estilizações da representação de feira popular, transpostos diretamente do grande palco, inesperadamente começavam cheirar à bem velha teatralidade. O grupo de atores, fiéis seguidores do encenador, como as atrizes Valentina Vereg(u)ina e Ekaterina Munt, desconhecia as necessidades da pequena cena e, resguardado o talento cômico individual do ator Konstantin Varlámov, do Teatro Aleksandrínski, as apresentações foram um fracasso – com exceção da bufonada *Black and White*, que manteve apresentações periódicas em outros cabarés até 1913/1914.

O cabaré Baía demonstrou a impossibilidade da transposição mecânica dos procedimentos cênicos, pois exigia a simplificação do aparato técnico e, consequentemente, outro sistema de composição cênica e de atuação. O fim do Baía não interrompeu completamente as atividades experimentais do encenador, como atestou a apresentação de *A Devoção da Cruz*, de Calderón de la Barca, no Teatro-Torre, espaço ocupado pelo grupo simbolista de São Petersburgo, liderado por Viatcheslàv Ivánov.

Todavia, apesar do firme propósito de continuar com a experiência em outro lugar, a criação de um teatro-cabaré aconteceu somente dois anos mais tarde, em outubro de 1910, com A Casa dos Entreatos, "uma espécie de clube artístico para o qual levariam os seus vivos impulsos criativos, em que quase não haveria distância entre a discussão criativa e a experimentação artística"[32].

A Casa dos Entreatos foi inaugurada com a pastoral *Lisa, a Holandesa*, seguindo pelo *balagan* trágico *A Echarpe de Colombina*, de Schnitzler-Dohnányi, e a reedição da bufonada *Black and White*, entremeados com canções do poeta M. Kuzmin.

A simultaneidade com que realizou a pantomima de *A Echarpe de Colombina* e o espetáculo *Don Juan*, tendo o primeiro estreado um mês antes, comprovou que a liberdade de experimentação na Casa dos Entreatos permitiu ao encenador uma espécie de *ensaio geral* da concepção cênica que desenvolveria no espetáculo de Molière.

---

[32] Idem, ibidem.

Dois aspectos são de fundamental importância no que se refere à constituição de uma nova linguagem no espaço do cabaré. O primeiro diz respeito à inexperiência dos atores envolvidos na pantomima de Schnitzler-Dohnányi. Os jovens atores recém-formados compensavam a carência de técnica com uma disponibilidade e maleabilidade para seguir a partitura rígida proposta por Meierhold, resultando numa assimilação inédita entre os atores e o encenador.

O aspecto mais importante, porém, foi a radical exclusão da palavra como meio expressivo, sendo o enredo desvendado pelos movimentos, em absoluto silêncio, a fim de extrair do drama uma expressividade concentrada, por meio da partitura plástica. Revelou-se ali, concretamente, um meio para alcançar a almejada teatralidade, qual seja, aquela que não se apoiava na ressurreição de uma tradição antiga, mas que se apropriava dos seus princípios para "dizer claramente ao público que tudo o que se passa diante dele é uma representação, que tudo o que é mostrado não é real, não é verdadeiro, e cabe a ele [público], através da representação, encontrar aquela verdade interna que pode estar contida na obra"[33].

Para L. Tikhvinskaia, *A Echarpe de Colombina* não era apenas a continuação do simbolismo e a transformação de seus temas, mas também a sua superação, na medida em que libertava a cena meierholdiana da estilização estática. Constituía-se uma complexa construção de sentidos, que ora se apoiava na poesia lírica e nos seus sentimentos elevados, ora nas máscaras grotescas, deformadas, de onde emergia o artificial, o absurdo, o horror do mundo.

Fatos como a descoberta da primazia do movimento, a expressividade das máscaras, a unificação da convenção visual entre palco e sala, a leitura da obra dramatúrgica pelo encenador mediante a construção do seu sentido simbólico, conduziram Meierhold a desvendar a liberdade do jogo cênico, de onde poderia emergir a autossuficiência do palco, aquela que iguala todos os criadores.

---

[33] Indicação de Meierhold para os atores da pantomima, depoimento do ator E. A. Znosko-Boróvskii, em V. Tcherbakov, Po obie stroni maskii (Os Dois Lados da Máscara), *Teatr*, n. 1, p. 63.

O PROCESSO DE ESPELHAMENTO

A prática cênica meierholdiana caminhou paralelamente ao amadurecimento de suas formulações teóricas. Podemos considerar *Sobre o Teatro*, escrito por V. E. Meierhold em 1912, como o primeiro livro escrito por um encenador na história do teatro russo, e um testemunho exemplar da perspectiva estética de um artista, pois abordava, ainda que de forma não sistemática, temas recorrentes no teatro meierholdiano. O livro reunia artigos, alguns inéditos e outros já publicados em jornais, que retratavam, como afirmou o autor no prefácio: "a evolução das minhas ideias sobre a essência do teatro, estreitamente ligadas a meus trabalhos de encenação durante o período de 1905-1912"[34].

O conjunto da publicação demonstra que um aspecto se manteve imutável nesses anos: a luta contra o naturalismo, que teve como símbolo máximo, na vida cultural russa e no Teatro de Arte de Moscou. No artigo "O Teatro de Feira", Meierhold anunciou as bases do seu projeto estético e poético, confrontando-o com o modelo praticado pelo teatro naturalista e defendido publicamente pelo crítico, cenógrafo e diretor de teatro, Benois[35].

Meierhold recorreu à história do teatro para construir suas ideias de renovação da cena. Do drama antigo a Molière, do teatro de feira a Wagner, da *Commedia dell'Arte* a Púschkin, o encenador recuperou aspectos das antigas tradições cênicas e literárias a fim de defender novos procedimentos para o ator. No novo teatro, o teatro de Convenção, de jogo, o problema da técnica do ator tornou-se protagonista e colaborou para a formulação e a experimentação de um conceito de teatralidade, que se desenvolveu ao longo de sua trajetória como encenador.

---

[34] Ver infra, p. 181.

[35] Alexandre Nikolaievitch Benois foi formulador e organizador do grupo Mir Isskustvie (Mundo da Arte). Colaborou, como cenógrafo, nas coreografias de Diaghliev em Paris e, como encenador, nos teatros Maríinski e de Arte de Moscou e, após a Revolução de 1917, no Bolshoi de Petrogrado. Após 1921 viveu no exterior, trabalhando especialmente na França e na Itália.

Suas ideias de renovação teatral e a busca de novas formas cênicas exigiram a crítica das velhas formas e transformaram seus representantes em "inimigos", a quem Meierhold devia combater. Ele reconhecia o papel renovador do Teatro de Arte na cena russa e europeia, mas pretendia, em um processo que nomeamos de *espelhamento crítico*, construir um novo modo de articulação da cena e da arte do ator.

O processo de *espelhamento crítico* sobre o qual se desenvolveram as formulações meierholdianas incorria, frequentemente, na simplificação dos aspectos técnicos, estéticos e poéticos propostos pelo TAM. J. Guinsburg, em "Stanislávski-Meierhold: Uma Relação Antitética", identificou os pontos de convergência entre os projetos dos dois encenadores e sintetizou as diferenças entre eles a partir das suas proposições sobre a formação do signo no teatro do seguinte modo: "Enquanto para Stanislávski o signo no teatro é um ponto de chegada de um processo de representação [...], em Meierhold ele é preferencialmente simbólico e icônico"[36].

A antítese criada entre interioridade e exterioridade, considerada por Guinsburg como "verdades opostas, mas não excludentes, que envolvem a própria natureza da criação teatral", tornaram o ator o principal instrumento da disputa, pois os signos teatrais "só adquirem efetiva textualização quando fazem o discurso do gesto e da palavra do intérprete no intérprete"[37].

Dos Limites do Teatro Que não Sabe Mentir

> *Eu seria culpado a meus próprios olhos e perante aqueles a quem entrego este trabalho se não me ocupasse daqueles erros, que me ajudaram a encontrar um novo método de encenação*[38].

O artigo "O Teatro de Feira", escrito em 1912, é, para nós, o vértice do que denominamos anteriormente *espelhamento crítico*. Nele, Meierhold enfrentou com vigor o crítico Alexandre

---

[36] *Stanislávski, Meierhold & Cia*, p. 88.

[37] Idem, p. 92-93.

[38] Ver infra, p. 197.

Benois, antigo parceiro e colaborador que, em suas *Cartas sobre a Arte*, analisava a produção teatral russa do período. Benois, no ensaio "Um Mistério no Teatro Russo", tratou da adaptação cênica da obra de F. Dostoiévski, *Os Irmãos Karamazov*, pelo Teatro de Arte de Moscou. Para o crítico, a personagem central da obra dostoievskiana possuía as mesmas qualidades da cena proposta pelo Teatro de Arte, ou seja, a de não saber mentir, em oposição ao cabotinismo da cena mentirosa dos teatros europeus tradicionais, como exemplificava Benois, da Comédie Française e dos reformadores do teatro contemporâneo, como Meierhold e Reinhardt.

A problematização em torno do termo *mistério*, utilizado por Benois, possibilitou ao encenador abrir uma ampla janela que se contrapunha à moldura definida pelo crítico como benéfica ao teatro russo. Meierhold indagava sobre a origem do termo e procurou provar sua indefinição e fragilidade conceitual. Não reconhecia na montagem do romance de Dostoiévski nenhuma relação com os *mistérion* de Elêusis, nem mesmo com os *ministerium* medievais, considerando a adaptação teatral um insulto à obra literária ao eliminar o caráter edificante do romance de Dostoiévski e a sua genial construção em tese e antítese. Para ele, o Teatro de Arte de Moscou reduziu a complexa teia de relações entre os irmãos Karamazov à intriga protagonizada pelo personagem Mitia.

O procedimento naturalista adotado pelo TAM, que Meierhold denominou cópia do estilo histórico, impedia o espectador de participar com sua imaginação, pois nada permanecia alusivo. No esforço de tudo mostrar, o TAM eliminava da cena a força do mistério, ao contrário do que apregoava Benois. Para Meierhold, era precisamente na capacidade de ativar a imaginação do espectador que residia o mistério do teatro. E afirmava ainda que, se a cena russa fosse capaz de produzir um *mistério*, somente dois criadores poderiam realizá-lo.

De um lado, Scriabine[39], que almejava com a música atingir o espírito humano, formando uma comunidade única em torno da arte. No entanto, o encenador advertia para a ausência de espectadores/ouvintes iniciados, capazes de compreender e apreender a obra do compositor russo, como comprovavam seus recentes concertos. Do outro lado, Alexei M. Rêmizov, antigo consultor da Cia. do Drama Novo, que em 1908 pretendeu recriar o mistério com a montagem da sua *Representação Diabólica*. A reação do público à encenação de Rêmizov, com assobios e gritos, revelava, na visão meierholdiana, o desacordo entre as pretensões do criador e a recepção do público presente.

---

[39] A. N. Scriabine (1872-1915). Compositor, pianista. Estudou no Conservatório de Moscou. Dedica-se à composição após uma lesão na mão. A obra de Scriabine teve uma forte influência do pensamento de Nietzsche e Hélene Blavatsky e sua escrita, se assemelha incialmente ao estilo Chopin, usando as mesmas formas: noturnos, prelúdios, estudos e mazurkas. Posteriormente, inspirado em Liszt e Wagner, desenvolve nas dez sonatas que compos um novo vocabulário

Meierhold considerava que reinava a mais completa confusão no espírito do público a propósito do teatro e, como André Bieli, desejava a separação total entre o teatro e os *mistérios*. Ele acreditava ainda que esta união dificultava o rompimento da aliança existente entre o público e o teatro já estabelecido, ou seja, aquele que pretendia que a cena fosse a expressão da verdade.

Na oposição entre verdade e mentira encontramos o eixo das ideias apresentadas no texto "O Teatro de Feira", e a síntese da operação que chamamos *espelhamento*: a formulação de seu projeto artístico aconteceu na medida em que desenvolvia um pensamento crítico ao naturalismo em geral e, em especial, ao Teatro de Arte de Moscou. É importante ressaltar que essa oposição sintetizava diferenças estéticas e poéticas, e o que estava em jogo era a afirmação, na cena russa, da visão meierholdiana sobre a encenação.

Meierhold criticava os princípios analíticos que regiam as encenações do TAM, os de decupar em minúsculas cenas a obra dramática, e de analisar detalhadamente as partes para fazer delas um todo pertencente à arte da encenação, pois considerava que o hábito de prestar excessiva atenção ao particular impedia a formação de um único olhar, capaz de abarcar a obra em sua *totalidade*. A parcialidade da verdade pretendida pelas encenações naturalistas era denunciada pelo convívio,

---

musical. Suas composições mais célebres são: o *Poema do Êxtase* (1908) e *Prometeu* (1910). O Autor de numerosos poemas musicais como *A Máscara*, *A Chama*, *Vers la flame*, *Poème divin* de prelúdios e sinfonias. Sonhava em suscitar no público o êxtase místico, fazendo nos seus concertos experiências com o jogo de cores e sua relação a música e com a sinestesia.

na cena, de procedimentos técnicos reais e artificiais. O uso de pontes e capelas "verdadeiras" levava à perda da veracidade, na medida em que eram forçadas a conviver com telões que reproduziam uma paisagem em profundidade, mas que eram desmascarados pela ação do ator.[40]

Para Meierhold, sua participação como ator na formação original do TAM, em 1898, legitimava a sua interpretação do processo de criação nos primeiros anos da companhia. Considerava que a viva participação dos atores e a compreensão do conjunto de artistas da linguagem dramatúrgica proposta por Tchékhov tinham garantido os primeiros resultados cênicos, que foram tomados como face principal deste teatro. Foi então que surgiu a outra face, a do *teatro naturalista*, criticada pelo ex-discípulo por aspirar à reprodução mais verídica da vida. Para ele, a cena naturalista se constituía de procedimentos externos, tais como a penumbra, ruídos, acessórios, caracteres etc., e de uma interpretação que tentava reproduzir os *estados d'alma* tchekhovianos em outros autores.

Meierhold considerava que os *estados d'alma* tchekhovianos haviam sido construídos por indução, e que não se destinavam a um projeto de encenação que tomasse a verdade artística como um princípio único. Do mesmo modo, não poderiam fornecer a Stanislávski e seus parceiros um modelo, um *modo de atuar*.

Meierhold, ao contrário, não perseguia *um modo de atuar*, mas um teatro que reencontrasse sua *essência dinâmica*, ou seja, que estabelecesse, a cada obra, os procedimentos da encenação. O teatro meierholdiano tomou o ator como símbolo da cena e propôs que a técnica fosse um instrumento contra o procedimento da ilusão. Suas reflexões sobre o tema apresentam uma abordagem complexa do fazer teatral, e não se reduzem apenas à realização de uma linguagem cênica própria, ainda que sempre culminem nela, tecendo um diálogo provocativo com a produção teatral do seu tempo.

---

[40] Aqui Meierhold se utiliza das ideias difundidas por George Fuchs, em *A Cena do Futuro*.

Do Teatro Que Sabe Mentir

A incessante renovação da linguagem no teatro meierholdiano, ou seja, a capacidade de reconstruir a cada obra os procedimentos utilizados para a realização da linguagem cênica, foi a prova da soberania da cena como parte fundamental do seu projeto. O princípio de mobilidade, a *essência dinâmica* a que almejava o encenador, encontrou no culto à cabotinagem a sua melhor metáfora, e se não afirmou um modelo único, ao analisar historicamente o teatro, reconhecia, na arte do *cabotin*[41], as armas de que necessitava para se contrapor ao ideário naturalista. Meierhold compreendeu que o combate ao cabotinismo era a negação do valor autônomo da técnica do ator e da preponderância do seu papel no acontecimento cênico, pois "quando o teatro recusa as leis fundamentais da teatralidade, logo se sente capaz de passar sem o *cabotin*"[42].

"O Teatro de Feira" examinava, a partir do reconhecimento em diferentes tradições cênicas, os meios técnicos e expressivos manifestos pelo ator. O painel, constituído basicamente por formas espetaculares que se estabeleceram em estreita conexão com a cultura popular, demostrava o interesse do autor em identificar as leis que regiam determinadas manifestações populares, das quais emergia um caráter espetacular, similar ao idealizado por ele nas suas encenações.

Tendo como ponto de partida as transformações ocorridas nos rituais religiosos e festivos da Idade Média, o texto considerava a participação da figura do ator – compreendido como uma extensa família que reúne mimos, jograis, bufões, trovadores, histriões, prestidigitadores etc. – como fator importante para a popularização do rito medieval. A amplitude de sua atuação nos *mistérios* era decorrente da sua capacidade de resolver os problemas, bastante complexos, propostos nas representações medievais. Sua desenvoltura na execução das tarefas e os recursos técnicos de que dispunha contribuíram para a transformação e a eficácia do rito/festa religiosa.

Na figura do *cabotin* encontra-se a primazia da técnica do ator, que não pode ignorar ter ao seu lado cenários, objetos e o público, imprimindo à cena uma perspectiva convencional, na qual o espectador, como que colocado diante de um quadro, não deve esquecer-se que o ator representa. Confirma-se aqui o pressuposto do qual Meierhold nunca se afastou: o de considerar o teatro um espaço ficcional, construído artificialmente.

---

[41] O uso da palavra em francês é feito por Meierhold no original.

[42] Ver infra, p. 324.

Com esta eleição o encenador estabelece uma fronteira clara entre o ator-homem de teatro e o ator intelectual, e responsabiliza os autores contemporâneos, por ignorarem completamente as leis que regem o teatro, pela transformação da cena em sala de leitura. Nela, cabe ao ator um desempenho exclusivamente intelectual, a imobilidade, a sonolência. Há, ao ver meierholdiano, um uso abusivo das palavras, que impede o seu uso como matéria da cena, ou seja, como desenhos sonoros integrados à ação.

Pela primeira vez, Meierhold contestava o pressuposto de ser o teatro tributário do texto literário, reconhecendo que as tradições populares reservavam um papel ativo ao intérprete, na medida em que elas se estruturavam sob as leis da ação, e retiravam da palavra o seu papel de protagonista exclusivo. A idéia de ação era compreendida como a expressão do corpo – a pantomima – e englobava o gesto, o movimento, a dança, ou seja, a linguagem criada pelo movimento, pela expressão do ator em situação cênica, e que Meierhold denominou como *jogo do ator*. A pantomima foi considerada a antítese do discurso retórico por conter os *elementos primordiais do teatro*: a máscara, o gesto, o movimento e a intriga.

Dos Elementos Primordiais

A segunda parte do texto "O Teatro de Feira" abordava alguns dos procedimentos utilizados nos teatros tradicionais e que foram considerados pelo autor como *elementos primordiais do teatro*. No conjunto destes elementos reconhecemos aspectos que se referiam diretamente à arte do ator e outros que faziam parte da estrutura de composição da obra, ou seja, aspectos da direção.

É importante ressaltar o paradoxo presente neste culto meierholdiano às antigas tradições teatrais. A autonomia da técnica do ator foi sedimentada em uma conjunção social, cultural e política totalmente diversa da vigente no início do século XX.

No entanto, elas são analisadas por Meierhold como sistemas estéticos do teatro, "pensados, a partir da posição do encenador, como modelos completos, únicos, do gosto do espectador, da técnica de atuação e da literatura para o teatro"[43]. Ou seja, o encenador atribuía a essas tradições características estéticas e poéticas que eram pressupostos do novo teatro que desejava construir.

Apesar de não citar diretamente a obra de Gordon Craig ao longo do texto[44], as comparações do ator à marionete, desenvolvidas pelo encenador inglês, foram retomadas pelo encenador russo, não como uma proposta direta de um modelo de atuação, mas sim como forma de explicitar o modo como um encenador poderia extrair da arte do ator a cena que sua imaginação vislumbra.

Meierhold identificou duas perspectivas distintas de direção no teatro de marionetes, utilizadas no texto como análogas ao teatro em geral. Na primeira, o aperfeiçoamento da marionete visava a reprodução da forma humana, o que encaminharia este teatro para a substituição da marionete pelo ator. A segunda perspectiva, ao contrário, compreendia que a vida da marionete, "apesar de sua intenção de reproduzir a vida sobre a cena, não tem absolutamente nenhuma semelhança com aquilo que o público vê na vida"[45], sendo este exatamente o seu encanto, seu melhor atributo.

Como Gordon Craig, Meierhold propunha ao ator um papel correspondente ao da marionete. O rigor plástico, a precisão do gesto e a artificialidade construída eram, para ele, a liberdade do ator e, por sua vez, não permitiam que a intervenção do encenador modificasse a sua natureza criadora.

A proposta de recuperação da máscara, como base para o jogo do ator meierholdiano, estava estritamente associada à busca de meios técnicos que aproximariam o ator da marionete. Na figura mascarada do Arlecchino, Meierhold reconheceu, a partir da leitura dos documentos de Flaminio Scala, a coexistência de extremos e a ruptura total da ilusão cênica. No entanto, ao contrário do que se poderia pressupor, a máscara não se constituía como um instrumento de ocultação do ator, mas sim de revelação – da sua técnica e das diferentes facetas e possibilidades de criação de uma personagem.

---

[43] N. V. Pesotchinskii, Aktior v Teatre Meierholda, *Russkoie Aktiorskoe Iskusstvo xx Vieka* (O Ator no Teatro de Meierhold, *A Arte do Ator Russo no Século xx*), p. 74.

[44] Meierhold escrevia sobre Gordon Craig desde 1908.

[45] Ver infra, p. 331.

A máscara era, portanto, um artifício que limitava o ator na expansão do seu desejo de metamorfose, de reproduzir em cena a cópia da vida. E que, ao mesmo tempo, exigia a arte do gesto e do movimento – era nisto que, para Meierhold, residia a sua força.

Tomando a máscara como símbolo de uma atuação com consciência plena de sua expressão, de seu caráter inventivo, ficcional, Meierhold atingiu os outros elementos considerados primordiais. Se a predominância do gesto era o atributo que caracterizava a própria máscara, sua consequência direta foi a economia da palavra[46]. As reflexões teóricas meierholdianas pretendiam romper com a falta de consciência, na cena russa, do sentido do gesto, e se inseriam em uma tendência do período de valorização e estudo do movimento no teatro.

Para Meierhold, na *Commedia dell'Arte* a improvisação se estruturava através do "jogo calculado", de uma técnica que não impedia a manifestação do temperamento, da emoção do ator. Ao contrário, era ela que organizava sua inventividade, permitindo ao ator criar em vez de copiar. Ainda que o texto apresentasse uma abordagem restrita, no tocante ao tema do improviso, este era compreendido como um elemento articulador da técnica do ator na cena. E, ao contrário da máscara, cujos princípios foram abordados nas diversas encenações que realizou desde a montagem da peça *A Barraca de Feira*, a improvisação, como procedimento, se desenvolveria somente nos anos seguintes, no Estúdio da Rua Borondiskaia.

Como último elo desta cadeia, o *roteiro de ações* (a intriga) foi eleito como eixo de composição da cena. Ele propunha uma dinâmica permanente entre a técnica do ator – como geradora da composição cênica – e o roteiro de ações – como propulsor da expressão do ator. Neste teatro, o texto dramático ganhava um novo estatuto, e o dramaturgo ideal compreenderia que, sobre a cena, o elemento dramático é antes de tudo a ação, cabendo a ele dar ao ator a base para a sua arte, como ocorreu com Cervantes, Tirso de Molina, Shakespeare e Gozzi.

---

[46] As especificidades dos espetáculos de *Commedia dell'Arte*, tais como o espaço aberto, que exige a ampliação do gesto, não são tratados pelo autor neste texto. No entanto, sabemos que os teatros medieval e renascentista só podem ser compreendidos se analisados nos aspectos exteriores que compõem a cena.

O artigo "O Teatro de Feira" deu início a uma inversão no método e na hierarquia dos elementos fundantes da cena, pois Meierhold, "que sempre insistiu nos direitos do encenador e que via o ator como intérprete do texto escrito, agora pede que o autor forneça para o ator o material que servirá de base às suas improvisações"[47].

O Grotesco como Principal Operador

> O fantástico afirmar-se-á na representação com sua própria originalidade; existirá a alegria de viver tanto no cômico quanto no trágico; um aspecto demoníaco na ironia mais profunda; o tragicômico no cotidiano; aspirar-se-á à inverosimilhança convencional, às alusões misteriosas, às substituições e às transformações; sufocar-se-á no romântico seu deplorável aspecto sentimental. A dissonância surgirá em harmoniosa beleza, e é no cotidiano que se transcenderá o cotidiano[48].

Do conjunto das tradições teatrais citadas, o encenador retirou o princípio do grotesco "como um outro operador essencial de uma nova teatralidade"[49]. Para ele, este era o principal procedimento do teatro de feira, que associava *sem razão aparente* os conceitos mais dessemelhantes porque, "ignorando os detalhes e só jogando a partir da sua própria originalidade, apropria-se daquilo que convém à sua alegria de viver e à sua atitude caprichosa e brincalhona perante a vida"[50].

Sabemos que a abordagem do grotesco na cena meierholdiana amadureceu e ganhou diferentes matizes no decorrer da sua obra teatral. No entanto, o que identificamos no texto "O Teatro de Feira", como a primeira leitura do tema esclarece, sem dúvida alguma, a essência do projeto cênico meierholdiano.

---

[47] E. Braun, op. cit., p. 125.

[48] Ver infra, p.349

[49] J. Guinsburg, op. cit., p. 62.

[50] Esta é a definição de grotesco retirada por Meierhold da *Grande Enciclopédia* de 1902.

O autor não desconhecia as definições que se propagaram acerca do grotesco como estritamente ligado ao cômico, ou melhor, como uma subclasse do cômico. Consciente da antiguidade do fenômeno, da sua complexidade e amplitude, recusou os limites propostos por Flogel na sua *História do Cômico-Grotesco*, e estendeu a intervenção deste procedimento para a arte de Goya, Poe e Hoffmann.

Como afirma Wolfgang Kayser: "o fenômeno é mais antigo que o seu nome e uma história completa deveria compreender as artes chinesa, etrusca, asteca, germânica antiga e outras mais, do mesmo modo que a literatura grega (Aristófanes!) e outras manifestações poéticas"[51].

A associação dos contrários em um jogo consciente das contradições, e a negligência aos detalhes, tornou o grotesco um recurso metodológico na formulação sintética da cena, pois, na perspectiva do encenador russo, como afirmava Victor Hugo, "o teatro é um ponto de ótica"[52]. Ao conceder à obra de arte a possibilidade de associar livremente e de reunir conceitos dissemelhantes, Meierhold assumia a responsabilidade, por meio da ação unificadora do encenador, de estabelecer uma leitura, um olhar original sobre o mundo e sobre o homem.

O grotesco pode ser entendido como via, mediante à qual se revelava, na cena, o caráter humano. Ao afirmar que o teatro não tem buscado criar sobre a cena uma arte do homem, por estar submetido aos princípios da vida e não da arte, Meierhold tentava superar o projeto de verossimilhança da vida, presente no teatro naturalista, pela criação do homem ficcional. O humano por ele almejado encontrava-se fora dos esquematismos psicológicos, e transitava nos extremos da condição humana. Constituía-se, portanto, uma nova abordagem do cotidiano, aprofundada a tal ponto que este deixa de ser natural.

Meierhold identificou como principal mecanismo deste procedimento o que denominou *motivo de substituição*, termo extraído das incessantes leituras de E. T. A. Hoffmann. Sua obra apresenta todas as formas de grotesco, produzindo uma permanente insegurança no leitor quanto ao comportamento da realidade. Esta, sem explicação, transforma-se. Não se preocupa em estabelecer superioridade entre formas de natureza mecânicas ou orgânicas, fazendo com que o elemento mecânico, ao ganhar vida, se torne estranho e, do mesmo modo, o elemento humano, ao perder a vida.

---

[51] *O Grotesco*, n. 1, p.17.

[52] *Do Grotesco e do Sublime*, p. 69.

Por último, Meierhold observou os aspectos ornamentais, presentes no grotesco arquitetural como exemplificação da luta e coexistência entre forma e conteúdo. O ornamento, presente não só na arquitetura, mas também na pintura, em utensílios e joias, tem, como afirmava Kayser, "motivação e estrutura própria, mas de nenhum modo está amarrado a determinada maneira de representação". Do mesmo modo que as denominações da arquitetura foram transferidas para a literatura, Meierhold as utilizou não como definidoras da arquitetura da cena, mas como meio de formalização do movimento do ator.

As características ornamentais do gesto, que são reconhecidas como procedimento usual da dança e do teatro oriental, só confirmavam os pressupostos meierholdianos sobre a necessidade de construção de uma forma cênica sintética, ou seja, convencional. A ludicidade e o jogo estão assegurados pelas leis que regem o grotesco, que são continuamente de exceção.

Entretanto, o encenador não estava interessado exclusivamente nas questões de linguagem do grotesco. Reconhecia o seu caráter espiritual, que não se restringia, como no simbolismo, à metáfora da harmonia universal e da trágica condição humana. Ainda que não retirasse o homem da sua centralidade, a *mímesis* pretendida pelo encenador foi produto de uma ação, de uma ampliação "por dentro" da obra de arte. Ou seja, apoiada na ação concreta do ator, a obra teatral era a manifestação de uma ideia que, como Hoffmann, transferia o espectador "de um plano que ele acaba de compreender para projetá-lo em um outro, que ele não esperava de maneira alguma"[53].

Do Espelhamento aos Novos Pressupostos Estéticos e Poéticos

No seu trabalho "Stanislávski-Meierhold: Uma Relação Antitética", J. Guinsburg analisa os pontos de aproximação entre o teatro dos dois encenadores russos, que se estendem desde o ilimitado amor pelo teatro e a busca da perfeição artística, passando pelo exercício da reflexão teórica e crítica e da função estrutural do texto, até a preocupação com a natureza da relação entre espectador e cena e a consciência do papel do teatro como formador. Porém, ainda que se assemelhassem na valorização dos aspectos relacionados à formação do ator, era no diálogo entre ator e encenador e na fundamentação de espetáculos que estavam as principais discordâncias entre eles[54].

---

[53] Ver infra, p. 346.

A relação entre o criador do Teatro de Arte de Moscou e o encenador de *A Barraca de Feira* se desenvolveu sob o signo da polarização, como atestado na declaração de Meierhold nos anos de 1920: "Diz-se que entre os teatros de Moscou, o meu está no polo oposto do Teatro de Arte de Moscou. Eu estou absolutamente disposto a ser um polo"[55]. Entretanto, esta atitude deliberada de confronto não pressupunha a negação da hereditariedade por parte de Meierhold. Ao comentar, no mesmo artigo, a criação de Estúdios por "herdeiros" de Stanislávski, afirma: "Se deixo voar minha imaginação, talvez devesse dizer que meu teatro também é um desses Estúdios [...] porque eu também sou aluno de Stanislávski e me graduei na sua *alma mater*".

O reconhecimento da *alma mater* stanislavskiana, como base para a sua formação como ator e encenador, fez com que Meierhold "tenha conservado durante toda a vida uma atitude de consideração por seu mestre, inclusive no auge de suas discordâncias"[56]. No entanto, sua consciência artística e histórica, aliada a um caráter provocativo e insaciável, não o impediu de se contrapor ferozmente a cada passo da cena proposta pelo Teatro de Arte de Moscou.

Se desde 1906 Meierhold colocou-se como crítico ativo do TAM, foi no artigo "O Teatro de Feira" que, pela primeira vez, esboçou quais seriam os novos procedimentos que se contraporiam ao modo proposto pelo teatro naturalista.

---

[54] *Stanislávski, Meierhold & Cia*, p. 85-93.

[55] V. E. Meierhold, Como odie a Stanislavski!, em S. Jimenez (org.), *El Evangelio de Stanislavski segun sus apostoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote*, p. 79.

[56] J. Guinsburg, op. cit., p. 87.

Extraímos do referido texto os temas que foram abordados pelo encenador. Ainda que alguns tópicos contenham aspectos técnicos, estéticos e poéticos do trabalho do ator e da cena, *o espelhamento* se fez pela polarização dos conceitos que fundamentam o espetáculo.

Como princípios gerais sobre a arte teatral o *Artifício* foi contraposto à *Natureza*, a *Ficção* à *Vida*, a *Criação* à *Cópia*. A concepção do *ator marionete* foi idealizada por Meierhold em oposição ao *ator homem*. Este tinha por base o *jogo* como procedimento contrário à representação da *vida* na cena. E, por último, foi atribuído à máscara o papel de símbolo de um teatro que combate sem descanso a caracterização, a *maquiagem*. Havia, ainda, a sugestão da transformação do *cenário* em um *espaço tridimensional* que se coadunasse com os novos meios do ator.

Se considerarmos o texto "O Teatro de Feira" como um manifesto meierholdiano por um novo teatro, podemos imputar-lhe a proeza de adiantar, no tempo e no espaço, questões que se tornariam evidentes apenas na cena russa pós-revolucionária. Como afirmamos anteriormente, os temas que emergem do texto só podem ser compreendidos se dispostos em um amplo e complexo quadro, aquele da vanguarda no início do século XX.

A apropriação dos códigos populares por parte dos artistas de vanguarda deu continuidade ao movimento iniciado no século XIX; porém, os artistas modernos não se restringiam à recuperação, à coleta de dados, propondo a estetização da cultura popular. Há uma contradição permanente no diálogo entre os códigos populares e artísticos. Se, por um lado, as manifestações tradicionais são formas que identificam um povo, um país, uma raça, por outro, estão nelas leis que, cultivadas ao longo do tempo, fixaram princípios e procedimentos universais.

A recuperação destes procedimentos foi projeto de uma vanguarda que primava, acima de tudo, pela busca do novo. Como já apontado, ao recorrer ao modelo das antigas tradições, não se pretendia a recuperação histórica de antigas formas, mas sim a apropriação dos princípios e de sua organização a partir de pressupostos estéticos e poéticos novos[57].

---

[57] Procedimento nomeado pelos formalistas de *deslocamento de sistema*, ou seja, a construção de um novo modelo com a utilização dos elementos dos velhos sistemas, interpretados de maneira diversa.

3. Um Olhar sobre os Rastros

> *Encontrei hoje em ruas, separadamente, dois amigos meus que se haviam zangado um com o outro. Cada um me contou a narrativa de por que se haviam zangado. Cada um me disse a verdade. Cada um me contou as suas razões. Ambos tinham razão. Não era que um via uma coisa e outro outra, ou que um via um lado das coisas e outro um outro lado diferente. Não: cada um via as coisas exatamente como se haviam passado, cada um as via com um critério idêntico ao do outro, mas cada um via uma coisa diferente e cada um, portanto, tinha razão. Fiquei confuso dessa dupla existência da verdade.*
>
> FERNANDO PESSOA

UMA PEDAGOGIA EM GESTAÇÃO

Os movimentos teatrais do início do século XX introduziram o debate acerca da sistematização de procedimentos cênicos e da tentativa de organização de métodos de criação aplicáveis a diferentes contextos daqueles que o originaram. Com as vanguardas históricas emergiu a diversidade de perspectivas cênicas, permitindo o confronto das formas de abordagens e das metodologias empregadas no processo de criação teatral, o que tornou o teatro uma disciplina artística complexa.

Mas, se "o período que começa no princípio daquele século se distingue dos outros pela incerteza diante dos valores e ideias que fundaram a modernidade"[1], os estudos teatrais nos últimos cem anos ainda oscilavam entre dois polos: o sentimento e a técnica, o natural e o artificial. Ainda que os estudos do teatro e os estudos sobre o teatro começassem a dialogar com outras disciplinas artísticas e com campos do saber científico, sobreviveu o mito que atribui o conhecimento da arte teatral ao acaso, às leis da natureza, à intuição, prescindindo de estudos, de sistematização. E, contrapondo-se a isso, a formação de um novo mito: a normatização de procedimentos artísticos baseados na eficiência técnica, que se pretendiam absolutos.

---

[1] O. Paz, *A Outra Voz*, p. 40.

É no advento da modernidade que emerge a presença do encenador como mediador entre a técnica e a totalidade da representação teatral, ou seja, como o responsável pela codificação do espetáculo e por propiciar os meios de formação dos seus intérpretes.

Procuramos reconhecer o projeto teatral meierholdiano tanto por meio dos sinais presentes no objeto teatral, na encenação propriamente dita, quanto no discurso que Meierhold articulava sobre ele. A difícil conjugação entre pedagogia e encenação que identificamos na trajetória artística de V. Meierhold não atesta, como já afirmamos anteriormente, a ausência de um projeto artístico-pedagógico. Ao contrário, N. Pessotchinskii considera que, ao final da primeira década do século XX, "na teoria, o principal estava definido" para Meierhold. Ou seja, como vimos no capítulo anterior, nas encenações e nos textos meierholdianos já se encontravam articuladas as matrizes teóricas do encenador-pedagogo, e ele "tinha pela frente um caminho extremamente difícil, a criação gradual de condições para o desenvolvimento do seu método"[2].

Esta é, sem dúvida, uma visão incomum no estudo do teatro meierholdiano na Rússia e se opõe à visão mais corrente, que o exclui das principais referências teóricas para o estudo da arte do ator. Apesar de ser considerado um dos criadores da encenação moderna, o atributo de grande diretor está dissociado da visão pedagógica e, na maioria das vezes, permanece a acusação de uma prática cênica mecanicista[3], por ignorar os fundamentos psicológicos do teatro. E mesmo estudiosos como Rudnistki, julgavam que os escritos meierholdianos revelavam uma base teórica fraca, obscura e eclética[4].

---

[2] N. V. Pessotchinskii, Aktior v Teatre Meierholda, *Russkoie Aktiorskoe Iskusstvo XX Vieka* (O Ator no Teatro de Meierhold, *A Arte do Ator Russo no Século XX*), p. 69.

[3] F. Djaf, *Nasliediie V. E. Meierholda v Zarubejnom Teatroviedenii i Teatralnoi Piedagoguike* (*A Herança de V. E. Meierhold nos Estudos e na Pedagogia Teatrais*), p. 11-13.

[4] K. Rudnitsky, *Meyerhold, The Director*, p. 168.

A coexistência de campos teóricos distintos, a ausência de um programa sistematizado, aliados à inevitável comparação ao sistema proposto por C. Stanislávski (tomado a partir de 1940 na Rússia como oficial) e, principalmente, sua condenação política pelo Estado soviético, criaram em torno das ideias pedagógicas meierholdianas um valor negativo e excludente.

Porém, se Meierhold como encenador construiu uma obra cênica com um sistema de representação próprio, este, a nosso ver, pressupunha uma eleição de procedimentos técnicos específicos, articulados a uma concepção precisa sobre a relação ator-personagem. Ou seja, uma metodologia pedagógica em que a encenação era "o próprio local de aparecimento do sentido da obra teatral", e o espectador só tinha "acesso à peça por intermédio desta leitura do encenador"[5]. Nela se explicitava um princípio gerador, uma doutrina, um sistema no qual estavam inseridos todos os seus componentes.

Meierhold não perdia tempo. Privado da possibilidade de organizar a escola, ele propunha a ideia de arte nova na prática do encenador, e isso não significava uma recusa à pedagogia. Meierhold considerava o processo de ensaios como pedagógico[6].

E se compreendemos a pedagogia como um conjunto de doutrinas, princípios e métodos de educação e instrução que tendem a um objetivo prático podemos identificar a cena meierholdiana como um meio de educar, tanto aquele que fazia como aquele que assistia, pois "a pedagogia teatral, mais que todas as outras pedagogias, requer a troca, a pesquisa, a experiência comum, ao ensinante e ao ensinado, ao mestre e ao aluno"[7].

O modo como Meierhold operou estas duas práticas – de encenador e de pedagogo – oscilava permanentemente. Por vezes demonstrava uma firme proposição de independência, de separação entre pedagogia e produção teatral, como atestava sua reflexão a partir da experiência do Teatro-Estúdio em 1905:

---

[5] P. Pavis, *Dicionário de Teatro*, p. 123-124.

[6] I. M. Krasovskii, *Niekatorie Problem Tietralnoi de V. E. Meierhold 1905-1919* (*Alguns Problemas da Pedagogia Teatral de V. E. Meierhold 1905-1919*), p. 46.

[7] A.-M. Gourdon, *La Formation du comédien*, p. 62.

> Foi então que comecei a pensar que uma escola vinculada a um teatro é um veneno para os atores que nela estudam, que uma escola deve ser independente, nela não deve ser ensinada a forma atual de representar[8].

Outras vezes, ao contrário, defendia a utilização do próprio fazer teatral, nos moldes de produção vigente, como um instrumento de formação do ator, como uma prática que se orientava a partir de pressupostos artísticos predeterminados e aos quais o ator devia se submeter. Ou seja, um teatro-escola.

Encontramos essas duas tendências na própria formação pessoal de Meierhold. Inicialmente, a passagem de ator-amador para ator-profissional concretizou-se a partir dos estudos teatrais realizados em uma escola totalmente desvinculada de uma companhia de teatro. O curso da Escola de Arte Dramática da Sociedade Filarmônica oferecia uma formação genérica e objetivava preparar atores para os diversos teatros existentes na Rússia. Ao contrário, ao ingressar no Teatro de Arte de Moscou, fundado sob uma filosofia artística e ética definida, aliou-se a um grupo unido por bases criativas comuns e com estreita conexão entre a prática cênica e a formação do ator. A oscilação entre os dois modelos foi decorrente da constante separação entre o seu cotidiano profissional, como encenador, e as pesquisas e estudos que realizava sobre o teatro, no período que antecedeu a revolução. Foi somente nos anos de 1920 que o encenador constituiu uma companhia que reunia antigos parceiros, ex-alunos e colaboradores, dispondo de condições objetivas para realizar os projetos teatrais idealizados por ele.

Ciente das tendências renovadoras europeias, o encenador se manteve permanentemente interessado no confronto e no diálogo entre as diferentes escolas. Em carta enviada a Stanislávski, em junho de 1907, com o artigo "Considerações sobre a História e Técnica do Teatro", publicado no ano seguinte, Meierhold assumia a sua deliberada "atitude negativa" com a escola stanislavskiana. Solicitava ao antigo mestre que publicasse, com urgência, um livro apresentando o projeto de sua escola, pois "com rapidez se movimenta e avança a arte russa. E vós construístes uma nova ponte. Eis porque, ainda durante a sua vida, eu ouso escrever sobre isso, e devo acolher o seu desgosto"[9].

---

[8] Ver infra, p. 194.

O projeto de um teatro-estúdio, adiado durante o período de dedicação exclusiva ao Teatro Dramático V. Komissarjévskaia, foi retomado por Meierhold, ainda em 1908, em seu próprio apartamento na rua Jikovskii e pode ser considerado como a primeira tentativa de estabelecer uma prática pedagógica. Meierhold planejava uma célula, ou um estúdio de música e drama, da qual participaram, nas horas de lazer, o compositor M. F. Gnessin, o cenógrafo A. Golóvin, M. E. Darckii e I. H. Sedova, dedicando-se ao ensino da música e da plástica. O Teatro-Estúdio funcionou unicamente durante a temporada de 1908/1909 e oferecia apenas dois cursos: Movimento Plástico, orientado por Meierhold, e Coral e Declamação Musical do Drama, ministrado pelo jovem compositor M. F. Gnessin.

Em maio de 1909, um anúncio publicado na crônica teatral do período relata a mudança de orientação no Curso Musical-Dramático e de Ópera Pollak e a contratação, em virtude de desacordos internos com o diretor, de novos professores[10], entre eles Meierhold. O encenador alegava que o principal motivo para "servir duplamente" ao pequeno Teatro-Estúdio e ao curso Pollak era a remuneração oferecida, que contribuía para atender a grande família que possuía. Sobre a disciplina Técnica de Atuação, que ministrava aos alunos do segundo ano do curso, sabemos somente que dedicava uma particular atenção à mímica e ao movimento, e os resultados alcançados foram apresentados publicamente em 30 de novembro de 1909 e 07 de fevereiro de 1910[11]. Durante esta temporada, Gnessin fixou-se na província, em Rostov, e as atividades do Teatro-Estúdio no apartamento de Meierhold foram suspensas, já que ele não concordava em continuar sozinho.

---

[9] Em V. P. Korsunova; M. M. Sitkoveckaja (orgs.), *Pieriepiska 1896-1939* (*Correspondência 1896-1939*), p. 98.

[10] Muzikalno – Dramatitcheskie Kursi Pollak (Cursos Musicais-Dramáticos Pollak), *Teatr i Iskusstvo*, p. 398.

[11] O. Vissotskaia, Moí Vospominaniia (Minhas Memóriaso), *Teatr*, n. 4, p. 95.

No verão de 1912, outra experiência denotava seu firme propósito em manter uma prática artística paralela às suas atividades como encenador dos Teatros Imperiais. Reuniu um grupo de artistas, antigos e fiéis parceiros na Cia. do Drama Novo, no Teatro-Estúdio da Rua Povarskaia, no Teatro Dramático Vera Komissarjévskaia e nos cabarés, para um período de estudos e experimentação na *datcha* Leponi, em Terioki, na Finlândia. Além dos atores, integravam o grupo três cenógrafos, liderados pelo pintor Sapúnov[12], alguns dramaturgos – orientados à distância pelo poeta A. Blok, patrocinador do empreendimento em apoio à sua mulher, Liubov Dmitrievna, que desde o cabaré Baía participava como atriz do seleto grupo do encenador – e V. N. Soloviov[13], jovem fervoroso na sua paixão pela comédia italiana, além do compositor M. F. Gnessin.

Durante os meses de férias o grupo explorou procedimentos cênicos como a pantomima e o improviso, experimentados pelo encenador nas montagens do Teatro Imperial e nos cabarés, a partir dos *scenari* da *Commedia dell'Arte* propostos por Soloviov. Além disso, a prática da Leitura Cênica, ministrada por Gnessin, objetivava encontrar novas formas de leitura do drama em que a junção entre a palavra e a ação, entre a palavra e a forma poética do movimento, era defendida por Meierhold como princípio a ser exercitado pelos atores.

---

[12] N. N.Sapunóv (1880-1912). Pintor e Cenógrafo Estudou na Universidade de Moscou onde foi aluno de I.I Levitan e na Academia das Artes de São Petersburgo, com A.A. Kissilev. Quando estudante desenhou cenários para o Bolshoi Teatro. Participa, em 1905, Teatro-Estúdio na Povarskaia, criando os cenários de *A Morte de Tintagiles* (Maeterlink). Para Meyerhol cria ainda os cenários de *Hedda Gabler* (Ibsen) e de *A Barraca de Feira* (A. Block), no Teatro de Vera Komissarjévskaia. Realiza os cenários *Três Florescimentos*, de Balmont. No Teatro da Tragédia de São Petersburgo, *A Princesa Turandot*, de Gozzi, no Teatro Nezlobine

[13] V. N. Soloviov (1887-1941), critico, historiador do teatro, encenador e pedagogo. Responsável pelos estudos da técnica cênica da *Commedia dell' Arte* no Estúdio da Rua Borondiskaia em S. Petersburgo, colaborador da revista *O Amor de Três laranjas*, onde escreve uma série de artigos sobre o tema.

Terioki, verão de 1912. Meierhold ao centro, rodeado por atores, filhas e esposa.

A leitura do drama é, antes de tudo, o diálogo, o debate, o esforço dialético. O drama na cena é ação. Aqui a palavra só existe junto com a ação. Ela deve surgir involuntariamente para o ator, abarcando o movimento poético[14].

Inicialmente foram remontados a pantomima, composta por Soloviov, "O Arlequim Paraninfo", e o texto de Calderón de la Barca, *A Devoção da Cruz,* em que Meierhold traçava o desenho do movimento na cena e indicava o caráter do movimento de cada personagem.

As atividades se desenvolviam num grande colóquio e, como relatado pelos participantes, mesmo no tempo livre e nas refeições todos se entregavam à criação; todos os artistas estavam entusiasmados e eram muito cuidadosos. O grande acontecimento da temporada era a preparação de uma noite carnavalesca, com barracas, apresentações de mascaradas, pantomimas etc., atividade que objetivava experimentar um formato da tradição do teatro popular. Entretanto, a morte de Sapúnov, por afogamento, impediu a sua realização e transformou o ambiente de trabalho.

---

[14] O. Vissotskaia, op. cit. p. 95.

Os próximos espetáculos, como relatado por Olga Vissotskaia, não despertaram o interesse do público de Terioki, pois este esperava a comédia, um *vaudeville*, o teatro de variedade e a dança após o espetáculo. Abortados os projetos originais, a temporada foi encerrada com uma homenagem a Strindberg, falecido também neste verão, com a montagem de *Delito e Delito*, texto sugerido por Blok desde o início. Ainda assim, a estada em Terioki permitiu ao grupo o início das pesquisas cênicas sobre os meios técnicos da *Commedia dell'Arte* e os primeiros experimentos do método da Leitura Musical, de M. Gnessin, delimitando para Meierhold um campo de estudo sobre o qual baseou as experiências pedagógicas do seu futuro Estúdio.

Meierhold ensaiando seus atores em Terioki, 1912.

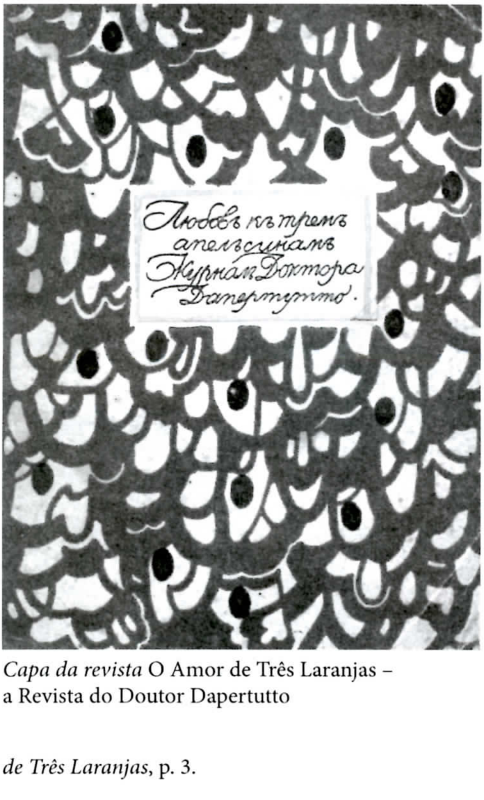
Além das incursões experimentais, a prática cênica meierholdiana teve como complemento suas reflexões escritas acerca do teatro, por intermédio de artigos e traduções de textos de outros encenadores – especialmente Gordon Craig –, portadores de conceitos que corroboravam para afirmar princípios artísticos do teatro que ambicionava. Seus escritos foram, além da cena, um outro instrumento no debate teatral, quase sempre polêmico, que o encenador alimentou durante toda a sua vida. Meierhold jamais se furtou em problematizar publicamente os aspectos técnicos, poéticos e políticos que envolviam o trabalho artístico.

Apresentou, ainda que de forma assistemática, nos escritos publicados no livro *Sobre o Teatro*, os fundamentos da cena que pretendia constituir. Definiu teoricamente um ponto de vista, um olhar, demonstrando que nesta arte é preciso escolher um ângulo de ataque, uma perspectiva precisa. Porque é o olhar que cria, sem sombra de dúvida, não o objeto teatral, mas o discurso sobre ele. E o que podemos observar em *Sobre o Teatro* não é somente a formação, mas a estreita articulação do *discurso* e do *olhar meierholdiano*.

UMA REVISTA PROGRAMA

No outono de 1913 foram abertas as atividades do Estúdio V. E. Meierhold na rua Troiskaia. Em janeiro de 1914, dando continuidade ao projeto do Estúdio, iniciou-se a publicação da revista *Luibov k Triom Apelsinam* (*O Amor de Três Laranjas – a Revista do Doutor Dapertutto*), via de projeção do Estúdio e que, de 1914 até 1916, editou a crônica da sua prática cênica. São escritos que relatam desde o conteúdo das disciplinas e seus orientadores até a estrutura e a organização das aulas, a ocupação do espaço, a ficha técnica dos exercícios etc.

O pequeno texto de apresentação do número de lançamento da revista *O Amor de Três Laranjas*, afirmava: "Aparecendo diante do público nós não diremos nada sobre nossos objetivos e intenções, não apresentaremos nenhum programa. Vamos falar sobre nós e sobre o que é nosso, por vezes sobre o alheio, o quanto ele nos interessa"[15].



Capa da revista O Amor de Três Laranjas – a Revista do Doutor Dapertutto

---

[15] *O Amor de Três Laranjas*, p. 3.

Entretanto, o "título já é um programa"[16], sinalizando as fontes e as vertentes dramatúrgicas e literárias que determinavam as pesquisas meierholdianas no período e definiam a óptica cênica do Estúdio.

O conteúdo da revista abarca a publicação de textos teatrais e de poemas simbolistas e/ou de novos poetas, resenhas críticas, artigos sobre a história do teatro, crônicas da vida teatral e cultural do período, além das crônicas do estúdio. O inesperado nome, *O Amor de Três Laranjas – a Revista do Doutor Dapertutto*, sugerido por Soloviov, foi eleito por se distinguir dos títulos das publicações da época e por sintetizar os temas que predominariam na revista: a obra de Hoffmann e de Carlo Gozzi e os procedimentos cênicos do teatro de máscara italiano.

Na correlação entre a obra dos dois autores[17] encontramos a base do ideário do Estúdio. Os procedimentos da *Commedia dell'Arte* reconhecidos na dramaturgia de Carlo Gozzi[18] eram experimentados a partir do ponto de vista do personagem hoffmanniano, o Dr. Dapertutto, demonstrando que o "destino atual do Estúdio era apaixonar-se pelo conde Gozzi por intermédio de Hoffmann"[19].

O título sinalizava também qual o real proprietário das ideias da revista: o Doutor Dapertutto, nome-máscara sob o qual se ocultava o diretor dos Teatros Imperais, Vsévolod Emilievitchii Meierhold O pseudônimo, assumido para protegê-lo da proibição de exercer atividades artísticas paralelas às do Teatro Imperial, quando da inauguração da Casa dos Entreatos, foi extraído do conto de Hoffmann, *Die Abenteur der Sylvester-Natcht*. Como afirma Ripellino, "a imagem ambígua do Wunderdoktor, de Hoffmann, do senhor Emtodaparte, dito também o vermelho, parece um retrato do diretor: 'é um homem espigado e magro, com agudo nariz aquilino, olhos cintilantes, boca torcida num ríctus, em um casaco vermelho cor-de-fogo com botões de aço brilhante'"[20].

---

[16] C. Solivetti, La Commedia dell'Arte in Russia e Konstantin Miklasevskij, em K. Miklasevskij, *La Commedia dell'Arte – o il teatro dei commedianti italiani nei secoli XVI, XVII e XVIII*, p. 151.

[17] *O Amor de Três Laranjas* é uma fábula de Carlo Gozzi e Doutor Dapertutto é uma personagem da obra de E. T. A. Hoffmann.

[18] Dramaturgo italiano (1720-1806). Escreveu para última trupe de *commedia dell'Arte*, de Antônio Sacchi. Suas dez *Fábulas* (contos maravilhosos), escritas entre 1761 e 1765 eram uma máquina de guerra contra seus rivais, particularmente Goldoni. Em sua obra o grotesco toma forma através do encontro da magia, do encantamento, do fantástico com o caráter bufonesco das máscaras. Sua obra foi revisitada por Schiller e Hoffmann e, nos anos que precederam e sucederam à Revolução russa, pelos encenadores russos como Tairov, Vakhtangov, e o encenador francês Jacques Copeau. *O Amor de Três Laranjas* (1761) além de dar título à revista de Meierhold forneceu o *libretto* para a ópera de Prokofiev.

[19] *O Amor de Três Laranjas...*, livro 4-5-6-7, 1915, p. 186.

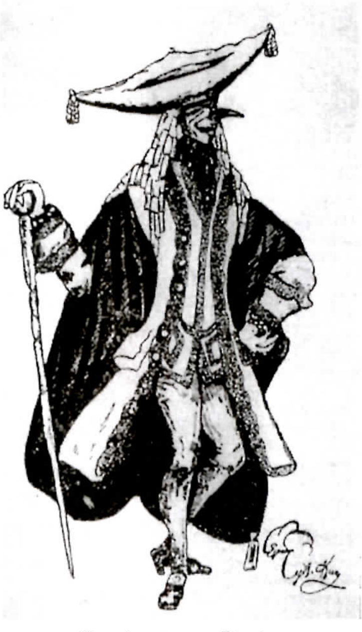
Personagem meierholdiana, Dapertutto filiava-se à noção do herói romântico, que pode ser representado pela figura do aventureiro, do poeta, do guerreiro da liberdade ou do solitário, perdido numa meditação sublime. E ainda que a *Revista do Doutor Dapertutto* apresente uma matriz claramente simbolista e que, na prática do Estúdio, a *Commedia dell'Arte* tenha se tornado um modelo dinâmico de teatralidade, muitos dos artigos de *O Amor de Três Laranjas* revelam um evidente aporte romântico, típico da época. Porém, Dr. Dapertutto, mesmo sendo herdeiro do romantismo, distinguia-se deste pelo seu aspecto diabólico e charlatanesco, e adquiria um caráter de herói moderno, de um pobre-diabo e um ser dotado de poderes ocultos, um palhaço e um mágico.

É nítida a estreita conexão entre o velho Landowski, na montagem de *Os Acrobatas*, e do infeliz Pierrô da peça *A Barraca de Feira*, com o Doutor Dapertutto. A dupla personalidade do encenador se desenvolveu ao longo dos anos, em um trânsito permanente entre os dois mundos, o oficial e o experimental.

Doutor Dapertutto aparece, de forma variada, no círculo de admiradores dos cabarés teatrais, das pequenas salas, onde ele encena pantomimas, paródias, esquetes e V. E. Meierhold prepara, ao mesmo tempo, encenações monumentais na cena imperial. Doutor Dapertutto brinca, arrisca, experimenta, prova. O encenador Meierhold age com ponderação, com clareza de objetivo, com fundamento. O Doutor Dapertutto improvisa, o encenador Meierhold arranca cada espetáculo de um rigoroso plano, traçado com precisão. Doutor Dapertutto se faz acompanhar dos experimentais e extravagantes cenógrafos Sapúnov e Sudéikin[21], Meierhold é acompanhado pelo suntuoso Golóvin. Doutor Dapertutto propõe a ideia do novo teatro e, sem protelar, o executa com liberdade, não evitando os extremos. O encenador Meierhold, que comunga e encarna as mesmas ideias, as contorna solidamente, definitivamente, irrefutavelmente. Doutor Dapertutto faz com desembaraço o esboço da maturidade criativa do encenador Meierhold[22].

---

[20] *O Truque e a Alma*, p. 131.



Figurino para o Doutor Dapertutto, de Sudeikin, 1915.

---

[21] S. I. Sudéikin (1882-1946). Pintor, Gráfico e Cenógrafo. Estuda na Universidade de Moscou e na Academia de Artes de São Petersburgo com K.A. Korovine. Integra a nova geração do grupo de pintores do *Mir Iskusstva*. Cria os cenários de *Irmã Beatriz*, no Teatro Vera Komissarjévskaia, *A Devoção da Cruz*, no Teatro da Torre ambos sob a direção de Meierhold. Colabora ainda como cenógrafo com F. F. Komissarjévski (em *César e Cleópatra*, B. Shaw no Novo Teatro Dramático) A. Taírov (em *O Casamento de Fígaro*, Beaumarchais), N.N. Evreinov (na opereta *Beglaia*), entre outros, alem de vários ballets, etc. (N. da T.)

[22] K. Rudnitsky, op. cit., p. 165.

Ao assinar, como Doutor Dapertutto, as ideias apresentadas na revista *O Amor de Três Laranjas*, Meierhold as localizou em um campo de representação imaginária, ou seja, no campo estrito da obra de arte. Criou um plano abstrato, aquele que o poeta Octavio Paz nomeia de outra voz, a voz poética – no caso do encenador, a voz cênica – a voz das paixões e das visões, que comporta contradições teóricas e uma diversidade de referências culturais e temporais, pois "é de outro mundo e é deste mundo, é antiga e é de hoje mesmo, antiguidade sem datas"[23].

Escritor, compositor, diretor e caricaturista, o alemão E. T. A. Hoffmann (1776-1822) influenciou sobremaneira o teatro russo pré-revolucionário. A sua ficção, plena de fábulas e de pequenas estórias, revelava o sobrenatural por meio da subjetividade, numa fantasia por vezes bizarra e arbitrária, e com um acentuado desprezo pela verossimilhança. De sua obra foram retirados motivos para balés, como *Copélia* e *Quebra Nozes*, óperas, como *Os Contos de Hoffmann*, *O Duende da Água*, e seus contos foram adaptados por diferentes encenadores da vanguarda russa. Hoffmann foi diretor do Teatro de Bamberg, na Alemanha, com um repertório baseado principalmente na obra de Calderón de la Barca. Sua única obra de reflexão sobre o teatro, o diálogo poético *Tristezas Estranhas de um Diretor de Teatro*, relata aspectos do teatro do seu tempo e propõe o uso de todos os elementos cênicos para constituir uma cena capaz de ultrapassar a aparência da realidade cotidiana. Hoffmann concebia um modelo de ator liberto da identificação com a personagem e que se transformava em instrumento de denúncia da ilusão teatral, pois devia distrair o espectador das personagens, da ficção, a fim de que dirigisse sua atenção para o ator.

Uma das seções da revista *O Amor de Três Laranjas*, nomeada hoffmanniana, foi dedicada exclusivamente ao autor. Publicada em quatro dos nove números editados, era composta de transcrições de artigos sobre a sua obra, trechos de poemas que o homenageavam, pequenos comentários sobre as traduções em língua russa etc. Hoffmann foi saudado como o incomparável Mestre e, em 1915, um longo artigo analisava *A Princesa Brambilla* à luz da "maneira de Carlo Gozzi". O mundo quimérico de Hoffman era apresentado como análogo ao mundo fantástico das fábulas de Carlo Gozzi, das máscaras da *Comédia dell'Arte*, pois "Hoffmann amava Gozzi"[24].

---

[23] Op. cit., p. 140.

A obra de Hoffmann reunia outros aspectos de interesse para Meierhold: era um mundo penetrado pela música, pelos sons. Para ele, a música continha elementos próximos do mundo sobrenatural, permitindo ao autor desenvolver, além da imaginação musical, uma imaginação plástica. Se Hoffmann serviu como fonte de constante inspiração, o eixo temático da revista *O Amor de Três Laranjas* foi a *Commedia dell'Arte*:

> Não só porque é parte do curso teórico e prático, mas também porque é o argumento de vários artigos críticos e de reconstrução histórica, além de mais da metade das peças publicadas. De resto, inclusive as resenhas dos livros e espetáculos, a crônica e as polêmicas teatrais são de um modo ou de outro ligados ao teatro de máscara: tudo é interpretado, aceito, criticado em relação a este teatro[25].

A revista propunha um recorte claro para os estudos da *Commedia*, em que a dramaturgia do conde Carlo Gozzi recebia um lugar de excelência em detrimento de outros dramaturgos, fato este bastante combatido por seus opositores e por alguns estudiosos do tema. Mas o que era visto como um limite na obra de Gozzi por especialistas importantes como Konstantin Miklachévskii – que considerava a epopeia de Gozzi o capricho de um esteta, embora visse nele o último grande e ortodoxo epígono da tradição da *Commedia* –, foi exatamente o que atraiu Meierhold, visto que Gozzi conscientemente contrapõe a verdade da arte à verdade da vida.

A revista publicou duas fábulas de Gozzi: a ópera *O Amor de Três Laranjas*, em adaptação desenvolvida por Meierhold, Soloviov e Vogak, com doze cenas, além de uma parada, um prólogo, três entreatos e um epílogo, e a fábula-tragicômica *A Mulher-Serpente*. Encontramos ainda o artigo "Considerações

---

[24] *O Amor de Três Laranjas...*, livro 4-5-6-7, 1915, p. 192.
[25] C. Solivetti, op. cit., p. 164.

Sinceras e a História do Surgimento das Minhas Dez Fábulas Teatrais – Primeira e Segunda Parte", de Carlo Gozzi, e três ensaios críticos, que analisam a técnica do cômico na sua dramaturgia e a natureza política da sua obra, além de inúmeras citações nos textos de reconstrução histórica da *Commedia dell'Arte*.

A adesão ao modelo do comediógrafo veneziano não foi genérica e não estava fundada em uma aproximação histórica, política ou sociológica, mas sim exclusivamente teatral[26]. Consolidava a ideia de retorno do mundo ao teatro, reduzido à sua moldura, e não como apregoavam os naturalistas, o teatro como espelho do mundo. A cena gozziana não pretendia ser o reflexo do mundo, um espelho fiel, ao contrário, manifestava-se como um mundo, um espaço privilegiado, festivo, encantado, pleno de imaginação e ilusão.

A histórica oposição entre os dramaturgos venezianos C. Gozzi e C. Goldoni espelhava a oposição entre o Estúdio Meierhold e o Teatro de Arte de Moscou. Na discordância entre os dois venezianos, a revista alinhava-se ao primeiro, considerando a abordagem goldoniana excessivamente descritiva. Goldoni, que fora incluído no repertório do Teatro de Arte de Moscou nas temporadas de 1898/1899 e em 1914, não era aceito por Meierhold e seus colaboradores por seu tom realista concretizado em uma reforma dramatúrgica que constituía, para eles, um ato de eutanásia no caráter cômico da *Commedia dell'Arte*. As fábulas gozzianas, pelo contrário, como afirma K. Motchulski no artigo "A Técnica do Cômico em Gozzi", continham aspectos formais que as colocavam "perto da ilusão, dando-nos consciência do ser autêntico. E todos os elementos de divergência entre Gozzi e Goldoni baseiam-se exclusivamente na compreensão que eles têm do poético"[27].

A coexistência de aspectos antagônicos no universo das fábulas gozzianas repleto de seres extraordinários, em que a fantasia toma forma e espaço pela justaposição de material do passado e do presente da tradição cultural do dramaturgo, e a sua criação do gênero tragicômico – suprimindo a divisão do teatro a partir dos gêneros – foram outros elementos que levaram o encenador russo a interessar-se pela dramaturgia de Carlo Gozzi.

---

[26] A. D'Orrico; A. Vancini, L'avanguardia teatrale russa nel novecento e l'idea di Commedia dell'Arte, *Quaderni di Teatro*, n. 6, p. 113.

[27] *O Amor de Três Laranjas...*, livro 2-3, 1916, p. 83.

A máscara, a contaminação entre a linguagem da corte e os popularescos *lazzi*, a cenotécnica do maravilhoso de ascendência barroca, a recorrência aos países e costumes exóticos, a contínua evocação de figuras mágicas, tornam-se signos constitutivos do teatro como representação, como *mise-en-scène*. Não é necessário parafrasear a realidade, ou buscar a revivescência: o teatro é metateatro[28].

Porém, nos anos em que a revista *O Amor de Três Laranjas* foi editada, o novo teatro prenunciado por Meierhold não tinha se configurado, de modo que a vocação metateatral não demonstrava ainda, nem nos Teatros Imperiais nem nas experiências pedagógicas do Estúdio, o grau de excelência comprovado nas encenações dos anos de 1920. Konstantin Rudnitski considera os primeiros anos da segunda década como anos de crise para o encenador, pois este não encontrava na nova dramaturgia russa nenhuma obra que oferecesse uma nova perspectiva.

Ao recorrer à dramaturgia do século XVII, Meierhold não estava à procura de um novo dramaturgo, mas se interessava pelo modelo da poética gozziana, em que a composição dramatúrgica dispõe suas partes em conformidade com leis estéticas e cênicas determinadas pela própria obra. Interessavam-no também os aspectos técnicos de composição da obra e a reação causada no espectador, na medida em que este "ri somente quando não se emociona e sua sensibilidade fica provisoriamente embotada"[29].

E não eram apenas os aspectos formais e técnicos que aproximavam os integrantes da revista, em especial Meierhold, do autor veneziano. O teatro teatral de Carlo Gozzi orientou o discurso sobre o ator e sua técnica, por meio de uma figura precisa e historicamente determinada, o cômico da *Commedia dell'Arte*. A dramaturgia gozziana reunia uma centena de motivos literários e teatrais, era herdeira de antigas tradições populares ainda em voga no século XVII, representando, portanto, a síntese de uma tradição oral.

---

[28] A. D'Orrico; A. Vancini, op. cit., p. 113.

[29] Idem, ibidem.

Para a revista *O Amor de Três Laranjas*, o ator popular estava no centro das reflexões. A retomada das antigas tradições teatrais não pretendia reconstruir uma verdade histórica, e sim uma versão, uma interpretação bastante mitificada. Isso está claro no artigo "A Barraca de Feira", uma espécie de manifesto poético sobre o novo ator, escrito em forma de conto romanceado, e que foi assinado pelo próprio encenador em parceria com I. Bondi[30].

Os autores narram um sonho: um ator percorre um velho palco reconhecendo no espaço os traços ocultos da tradição teatral e reaprendendo o seu léxico. O teatro é apresentado como um reino, comandado pelo ator, em que o encenador tem a função de primeiro ministro, aquele que conhece as leis melhor que os outros. Os autores justificam o estudo de técnicas das antigas tradições teatrais, pois estas permitiriam ao novo comediante o reconhecimento da sua capacidade criativa e, por intermédio delas, o domínio técnico. Fariam, assim, "nascer uma obra de arte na qual sua personalidade surgirá por meio de uma máscara que dissimula nele os traços de uma outra máscara que outras pessoas, em outras circunstâncias, já viram outrora"[31].

Em *O Amor de Três Laranjas – a Revista do Doutor Dapertutto*, articulavam-se os instrumentos teóricos de apoio à prática cênica do Estúdio, constituindo um espaço de afirmação do estatuto artístico da arte do ator. Para Samuil Vermel, no artigo "O Momento da Forma em Arte"[32], o trabalho do ator até então não era considerado arte, pois não evidenciava, como nas outras artes, quais seus meios de composição, ou seja, como organizava sua expressão no espaço cênico.

Ao novo ator caberia recuperar o verdadeiro sentido do vocabulário teatral. Por intermédio do estudo da técnica da *Commedia*, os integrantes da Revista/Estúdio reconheciam os meios de formulação da gramática cênica de um teatro formalizado, convencional e, como pretendia Gozzi, um teatro capaz de demonstrar a força do mecanismo teatral. Exigia-se do comediante, além da experimentação prática dos princípios do antigo teatro através da vivência técnica da forma, a compreensão das leis do teatro e, principalmente, o exercício crítico, pois este permitiria articular os limites encontrados na materialização das ideias teatrais, compreendendo-os enquanto linguagem cênica.

---

[30] Iurii Michailovitch Bondi, cenógrafo e encenador. Participa do grupo em Terioki e integra o grupo de colaboradores do Estúdio V. E. Meierhold.

[31] A Barraca de Feira, *O Amor de Três Laranjas*..., livro 2, 1914, p. 25.

[32] *O Amor de Três Laranjas*..., livro 1, 1914, p. 16.

Assim, inspirado pelo *commediante dell'arte*, o novo ator deveria saber perguntar: "qual deve ser então meu teatro? A forma apaixonada com que pronunciou a palavra 'meu' basta: sabe-se de antemão que, no paraíso de suas canções vindas de longe, serão reabertos antigos caminhos"[33].

O Perfil Editorial

O perfil editorial da revista-programa demonstrava sua pretensão de criar uma nova cultura teatral, de expandir o conceito da cena para além dos limites demarcados pelo teatro tradicional. Meierhold foi criticado por seus contemporâneos pela "ausência de freios à sua fantasia arrebatadora"[34], e a amplitude das referências teóricas utilizadas impedia, mesmo para os críticos que comungavam com suas ideias, o entendimento e aceitação total de seu projeto artístico.

A revista se articulava a partir de alguns temas[35]: os poemas; os textos teatrais; os artigos, que reúnem ensaios críticos, documentos históricos, série de artigos temáticos, entre outros; as resenhas, que são comentários críticos sobre espetáculos, traduções e títulos publicados; as crônicas do Estúdio e a crônica teatral, uma série de notas, anúncios, comentários sobre o movimento teatral da época. A já citada seção hoffmanniana reúne artigos, poemas etc. sobre Hoffmann, mas não aparece em todos os números da revista. Em alguns encontramos também a divulgação de livros publicados[36] no período, além de anúncios pagos e do índice dos números anteriores[37].

---

[33] V. Meierhold; I. Bondi, op. cit., p. 28.

[34] E. Bieskin, Tri Apelcina (Três Laranjas), *Teatralnaia Gazieta*, n. 3,

[35] Ver a tabela das edições de *O Amor de Três Laranjas...*, infra p. 446-448.

[36] Nas edições, a revista é denominada *livro*. No livro 4-5, de 1914, no livro 1-2-3, de 1915, e no livro 1, de 1916.

Na edição de poemas predomina a produção de Aleksandre Blok, pois este se manteve como uma referência permanente para o encenador e seu grupo durante todos aqueles anos. A publicação da revista tornou possível a reaproximação entre o encenador e o poeta e, em agradecimento à colaboração de Blok à revista e à dedicatória que recebeu em um de seus livros, Meierhold programou uma noite especial: a remontagem de *A Barraca de Feira* e da peça *A Desconhecida*, em abril de 1914. V. Kiniájnin é o segundo poeta mais publicado, seguido de outros colaboradores da revista, como Serguei Radlov e M. Kuzmin.

Nos textos teatrais publicados constam três intermédios compostos pelo grupo da revista, entre eles *O Príncipe Transformado*, de Znosko-Boróvski, com versos do poeta Kuzmin, que foi o único encenado por Doutor Dapertutto-Meierhold, na Casa dos Intermédios em 1910. Além deste, *O Arlequim Apaixonado por Cartas*, de Soloviov, e *Fogo*, de I. Bondi, Meierhold e Soloviov; uma comédia que pretendia dar forma teatral aos acontecimentos políticos em curso. A guerra, motivo principal da comédia, influenciava o cotidiano da revista e do Estúdio diretamente, quer pelo afastamento de seus alunos, atores e colaboradores diretos, convocados ao *front*, quer pela transformação de parte do prédio em que funcionava o Estúdio em local de atendimento dos feridos da guerra, transformando-os em espectadores.

O maior número de textos teatrais publicados são documentos históricos dos modelos dramatúrgicos estudados no Estúdio, os *scenari* e intermédios: *O Empreiteiro da Ópera nas Ilhas Canárias* integra a coletânea de comédias publicadas na Rússia, pela primeira vez, em 1733/35; *Il giuco dell primiera*, presumidamente, de Basílio Locatello, filia-se à tradição do ciclo de *scenari* romanos; o intermédio *O Apaixonado por Si Mesmo* ou *O Narciso*, também publicado em 1733/35, explora as mesmas situações cênicas encontradas em Molière, e suas personagens sem fala exigem dos executantes um grande talento para a pantomima; e *As Desgraças de Polichinello*, que foi retirado da coletânea de cento e oitenta e três *scenari* reunidos pelo conde Annibale Sersale di Casamarchano, provavelmente na segunda metade do século XVII, e encontrada na Biblioteca Nazionale di Napoli.

---

[37] Listagem dos índices das revistas publicadas: I. No livro 1-2-3, de 1915, índices de todos os números publicados em 1914; II. No livro 1, de 1916, índices dos números publicados em 1914 e 1915; e III. No livro 2-3, de 1916, índices de todos os números publicados em 1914, 1915, 1916.

O desenvolvimento da ação desses *scennari* caracteriza-se pelas mudanças do cenário, ao modo da comédia erudita espanhola, em que a estrutura do enredo está em estreita relação com a localização espacial.

Como exemplares da comédia antiga romana figuram *Os Gêmeos*, de Plauto, e *Os Irmãos Rivais*, de autoria desconhecida, publicado pela primeira vez em 1891. Eram consideradas pelos editores da revista como "um material importante para o esclarecimento de uma série de perguntas sobre a parte iconográfica da *Commedia dell'Arte* e a história dos costumes teatrais", e nelas se podia sentir como "o centro de transferência gravita na fábula e como esta é vazia de conteúdo, sem a criação e a improvisação do ator, capacidade esta que cria um divertido espetáculo a partir do tema"[38].

Nos últimos números da revista foram publicados ainda: *O Gato de Botas*, escrito a partir do conto de Perrault por Ludwig Tieck, poeta e dramaturgo alemão, fundador do drama da fatalidade e um dos grandes representantes do teatro romântico; *A Mulher Serpente*, quinto texto de Carlo Gozzi, encenado pela primeira vez em 1762, acompanhado de um escrito introdutório do autor; e o libreto da ópera *A Avó de Vampuki – A Noiva Africana*, em comemoração aos setenta anos da sua primeira edição, em 1846, e apresentada como exemplar das fontes populares da ópera contemporânea russa.

A seção de artigos tinha como mote central os temas correlatos à comédia italiana, tratados ora do ponto de vista histórico, ora do ponto de vista crítico. Os cinco artigos editados de "Para a História da Técnica Cênica da *Commedia dell'Arte*", de autoria de V. N. Soloviov, são, na verdade, as aulas/palestras por ele proferidas ao grupo de atores participantes do Estúdio. No primeiro, Soloviov apresenta os modelos da tradição teatral, que seriam abordados nas aulas de Técnica Cênica da *Commedia dell'Arte*: a comédia italiana elevada e as fábulas de Carlo Gozzi, o estudo comparativo do teatro romano antigo, os princípios dos intermédios de Lope de Rueda e a essência dos espetáculos nas feiras de Saint German. Para Soloviov, os estudos teóricos objetivavam dar aos alunos acesso a detalhes sobre o teatro de máscaras italiano, compreendendo seu surgimento na história do teatro da Europa Ocidental.

---

[38] *O Amor de Três Laranjas...*, livro 4-5-6-7, 1915, p. 118.

Nos artigos seguintes, Soloviov expõe os temas práticos abordados no Estúdio pelo método da técnica cênica (sobre o qual trataremos no capítulo seguinte): os motivos dos *scenari* e seu esquema de composição, as máscaras e a improvisação. O jovem estudioso da *Commedia dell'Arte* escreveu ainda o artigo "Experiência de Marcação da Cena da Noite nas Tradições da Comédia Italiana de Improviso"[39], em que demonstra numa descrição pormenorizada, acompanhada inclusive de gráficos, a forma esquemática de composição de uma cena da noite. Para ele, esta cena, identificada em inúmeros *scenari* da *commedia*, exemplifica a singular recepção cênica do jogo do ator na *Commedia dell'Arte*, afirmando-se como um axioma, na medida em que revela as principais premissas de composição dos *scennari*. No seu último texto, "Sobre a Questão da Teoria de Composição Cênica"[40], Soloviov apresenta algumas das conclusões teóricas acerca da composição cênica, obtidas na prática com os atores. Estas não dizem respeito somente à clareza do desenho da *mise-en-scène*, mas preveem, para o desenvolvimento da ação cênica, um outro caráter.

Dois trabalhos tratam diretamente da máscara teatral. O primeiro, "Sobre as Máscaras Teatrais"[41], de K. A. Vogak, aborda o uso da máscara no teatro grego, estabelecendo um elo entre os tipos e caracteres presentes na Comédia Atelana e o emprego das máscaras dos servos, tanto no teatro romano como na *Commedia dell'Arte*, e o segundo, "Os Principais Tipos na *Commedia dell'Arte*[42] é um extrato da monografia de Konstantin

---

[39] *O Amor de Três Laranjas...*, livro 1-2-3, 1915, p. 57.
[40] *O Amor de Três Laranjas...*, livro 4-5-6-7, 1915, p. 171.
[41] *O Amor de Três Laranjas...*, livro 3, 1914.
[42] K. Miklachévski, Os Principais Tipos na *Commedia dell'Arte*, *O Amor de Três Laranjas...*, livro 3, 1914, p. 71.

Miklachévskii sobre a *Commedia dell'Arte*, em que o autor apresenta os tipos teatrais (*tipi fissi*) como fundamento do caráter da comédia italiana, por permitirem ao ator entrar no papel e solidamente se ajustar a ele, desenvolvendo, por seu intermédio, a improvisação. Uma outra parte da monografia de Miklachévskii foi publicada com o título "Sobre os Elementos Acrobáticos dos Comediantes *dell'Arte*"[43], em que são demonstrados os indícios da utilização de elementos acrobáticos na *commedia* e sua função educativa como treinamento para a destreza corporal do ator, na medida em que "a habilidade acrobática contribui para a glória do ator, em pé de igualdade com os outros elementos".

Além da *Commedia dell'Arte*, na *Revista do Doutor Dapertutto* os artigos e reflexões críticas sobre diferentes tradições dramatúrgicas da história do teatro ocidental têm como eixo comum o reconhecimento da similaridade de seus princípios com a tradição teatral popular. O teatro espanhol do Século de Ouro é considerado como um grande sistema que, para eles, assemelha-se somente às tragédias helênicas e ao teatro shakespeariano – a revista pretendeu demonstrar, no artigo "Tirso de Molina e o Teatro Espanhol"[44], a importância do dramaturgo nesta tradição, na medida em que a sua obra foi frequentemente esquecida em face da dramaturgia de Calderón e Lope de Vega.

O desenvolvimento do teatro ibero-americano é abordado por M. Jirmunski no texto "As Comédias de Camões"[45], no qual relata a história da formação do drama nacional português no século XVI e a tradição que o antecede. Para o autor, nos autos de Gil Vicente, nas tragicomédias, nas comédias de costumes e de caráter distingue-se um verdadeiro dramaturgo, com projeto original, desenhando, de forma nítida e variada, figuras plenas de vida. Jirmunski esclarece ainda que a noção de vida presente nessa dramaturgia não deveria ser compreendida como os naturalistas a definiam, mas sim como "a capacidade do autor em construir figuras, algumas vezes reais, outras vezes com um caráter não realista, mas sempre plenas de características artísticas convincentes". No artigo, Camões é apresentado como o representante da nova comédia portuguesa, e como fundador de uma nova linguagem – em que a alma nacional convive com a estrutura clássica – e avalia-se que a sua dramaturgia comporta um estilo que alia a poesia, a forma do romance e a prosa, pitoresca e leve.

---

[43] *O Amor de Três Laranjas...*, livro 1-2-3, 1915, p. 79.

[44] *O Amor de Três Laranjas...*, livro 2, 1914, p. 40.

[45] M. Jirmunski, As Comédias de Camões, *O Amor de Três Laranjas...*, livro 4-5-6-7, 1915.

Um outro texto de caráter histórico, "Gaspard Deburau – Sobre a História do Teatro de Funâmbulos"[46], escrito por V. Latchinov, narra o desenvolvimento do trabalho do mímico francês Jean Gaspard Deburau e seu Théâtre du Fonambules, que reinou por vinte anos no teatro parisiense da primeira metade do século XIX. Criador da composição do Pierrô de cara branca, sua técnica cênica, com base acrobática, resultava numa pantomima arlequinada com procedimentos semelhantes aos da *Commedia.*

"O Arlequim Russo"[47] de M. Brianskii e "Sobre os Circos Provincianos"[48] são artigos que identificam, na história teatral russa, aspectos da tradição popular e procedimentos cênicos semelhantes aos da *Commedia* italiana. M. Brianskii reconstrói, de forma bastante imprecisa, a trajetória do ator Ojógin, denominado pelo autor o arlequim russo, o "único cômico glorioso na cena moscovita do passado a estabelecer o elo entre o teatro e o povo". A vida de Andreii ou Aleksandrii Gavrilovitchii, vulgo Ojógin, não foi registrada pela história teatral russa, e o autor lastima que esta se limite a abordar a criação de artistas pertencentes à tradição literária. Para ele, Ojógin distingue-se pela intensa atuação no teatro popular do final do século XVIII e início do século XIX, e suas atuações cômicas – baseadas na desenvoltura do jogo, na relação com a plateia e na improvisação – calavam instantaneamente o povo, que amava cada palavra, cada gesto seu. Em torno da sua figura reunia-se um grupo de alunos a quem transmitia seus conhecimentos, renovando a tradição do teatro popular russo, e sua arte só se assemelhava à do ator Vorobiev, de São Petersburgo.

---

[46] *O Amor de Três Laranjas...*, livro 4-5-6, 1915, p.41.

[47] *O Amor de Três Laranjas...*, livro 6-7, 1914, p. 93.

[48] *O Amor de Três Laranjas...*, livro 4-5-6-7, 1915, p. 151.

Da história do teatro russo foram resgatados também o crítico e poeta Apollon A. Grigóriev e o dramaturgo A. N. Ostróvski. No artigo "Sobre o Nosso Contemporâneo Appolon Aleksandrovichi Grigóriev"[49], o poeta e colaborador da revista, V. Kniájinin, lamenta o esquecimento a que fora relegado o seu trabalho teórico e crítico sobre a cena russa do século XIX. Grigóriev, crítico e poeta, foi autor de inúmeros artigos que refletiam sobre os aspectos estruturais da literatura dramática e da cena russa, e sua teoria da arte, denominada de crítica orgânica, baseava-se na ideia de que é no interior da arte, e em conformidade com as leis naturais, que se desenvolve a intuição. Suas proposições sobre a obra de Púschkin, Lérmontov, Ostróvski, Dostoiévski e Tolstói, e a atenção que dispensava à arte do ator, defendendo a ideia que este deveria cuidar da criação da forma, pois o trabalho do ator sobre a personagem não destrói o significado e a qualidade do texto, aproximavam Grigóriev, na visão de Kniájinin, do ideário da Revista, tornando-o contemporâneo dela.

O próprio Meierhold recorreu às críticas de Grigóriev sobre Ostróvski para tecer considerações acerca do dramaturgo russo. O encenador apresenta uma explicação social para justificar a boa receptividade do público à montagem da peça *Tempestade*, de Ostróvski, em dezembro de 1859. A dramaturgia ostrovskiana, reconhecida por ele como "difícil, porque faz soar na cena o intolerável para os ouvidos", exigia que o espectador entendesse que "o objetivo do discurso do dramaturgo não é ter uma inteligência sintética, mas encontrar, por meio da palavra, uma prosa originalmente melódica"[50]. O debate em torno da obra de Ostróvski articula-se no amplo discurso sobre a forma do drama que o encenador e seus colaboradores vinham tecendo na revista *O Amor de Três Laranjas* e, neste artigo, Meierhold procura ancorar-se na dramaturgia do referido autor, salientando os aspectos formais que, a seu ver, estruturariam o texto.

O problema da forma do drama é também o principal argumento dos artigos assinados pelo doutor Dapertutto. "Glosas do Doutor Dapertutto para a *Negação do Teatro*, de I. Aikhenval"[51], um artigo-comentário no qual o autor/personagem contesta as críticas de Aikhenval ao teatro como arte, e propõe que se instaure uma disputa sobre o teatro. Dapertutto extrai pequenos trechos do trabalho para, em irônicos comentários, contestar a visão do autor acerca do drama, da técnica do ator e da história do teatro. No seu texto, Aikhenval afirmava que o "drama sem teatro é possível, mas o teatro sem o drama é impossível"[52] e recorria à obra shakespeariana para exemplificar a existência de uma dramaturgia, como de um mundo literário autônomo que prescindia da leitura contemporânea. Para o encenador/Dapertutto, ao contrário, o teatro pode prescindir do drama, mas o drama sem teatro é impossível, na medida em que o primeiro, por si só, não se constitui como linguagem.

---

[49] *O Amor de Três Laranjas...*, livro 4-5, 1914, p. 81-83.

[50] Sobre a Remontagem da *Tempestade* de A. N. Ostróvski em cena no Teatro Aleksandrinskii, *O Amor de Três Laranjas...*, livro 2-3, 1916, p. 109.

[51] *O Amor de Três Laranjas...*, livro 3, 1914, p. 41-43.

"Grilo no Fogão ou ao Redor da Fechadura"[53] está inserido no conjunto de artigos assinados por Doutor Dapertutto, mas poderia ser subscrito pelo próprio V. E. Meierhold, apesar de identificarmos uma clara distinção na linguagem utilizada por um ou por outro. O primeiro se expressa metaforicamente e se abstém de identificar os sujeitos da polêmica, preferindo o uso da ironia na descrição das personagens envolvidas, e Meierhold, ao contrário, opta pelo confronto, nomeando diretamente os envolvidos no conflito. Mas tanto "Grilo no Fogão" como o artigo seguinte "Benois-diretor", assinado por Meierhold, retomam, direta ou indiretamente, o debate com o crítico e encenador Benois, dando continuidade ao processo de espelhamento, descrito anteriormente[54], pois problematizam aspectos da cena a partir do confronto com os defensores do teatro naturalista.

No primeiro texto, a polêmica gira em torno da encenação de *O Casamento*, no TAM, e Meierhold critica a pretensão da montagem em criar em cena uma atmosfera íntima, considerada por ele como coercitiva e desprovida de valor artístico. Na análise crítica das propostas de Benois como diretor, Meierhold relembra a posição do crítico a respeito da encenação de *Don Juan*, de Molière. Benois acusou firmemente a montagem meierholdiana de ser um erro fatídico, por não alcançar a ilusão nem a pureza do estilo, ou seja, por não pretender alcançar a verdade. À luz dos argumentos empregados pelo crítico, Meierhold questiona as montagens de *O Doente Imaginário*, de Molière, e dos dramas de Púschkin, realizadas por Benois e contesta a interpretação dada ao manifesto sobre o drama, escrito pelo grande poeta russo. Para Meierhold, o crítico compreende erroneamente a afirmação de Púschkin de que "é belo imitar com delicadeza a natureza e que o principal valor da arte é humilhar-se", supondo que esta humilhação refira-se à submissão ao "autêntico sentido da vida, à sinceridade, à verdade"[55].

---

[52] Idem, p. 69.

[53] *O Amor de Três Laranjas...*, livro 1-2-3, 1915, p. 89-94.

[54] Ver supra, p. 58-61.

O último artigo assinado por Dapertutto, "Uma História Verdadeira, mas Pouco Provável", sobre a visita de uma pessoa distinta na redação de uma revista pouco conhecida[56], é uma fantasiosa narrativa de um colaborador anônimo sobre uma imaginária visita clandestina de Carlo Gozzi à redação da revista. Com o objetivo de defender o mérito literário das suas fábulas, frente às calúnias publicadas, a personagem Gozzi sugere que se indague diretamente ao público acerca das suas impressões sobre o teatro vigente, como proposta de resolução das infinitas disputas teatrais da cena russa.

As resenhas reúnem comentários críticos a espetáculos teatrais, e a edição/tradução de textos "que os redatores da revista publicam com intenção que não é unicamente polêmica, mas serve também para clarear e motivar suas posições no confronto com o teatro realista e com outros teatros, que se encontram mais ou menos na mesma linha de pesquisa que o Estúdio"[57].

A encenação de *Turandot*, de Carlo Gozzi, por Fiodor Komissarjévskii, é duramente atacada por Soloviov. Para ele, a tradução de Schiller "faz desaparecer o sorriso irônico de Gozzi e o substitui pela motivação psicológica"[58]. Além do esvaziamento do jogo das máscaras, é criticado o desenho da cena no espaço, por ignorar procedimentos da composição da *Commedia* como o uso do proscênio etc.

---

[55] *O Amor de Três Laranjas...*, livro 1-2-3, 1915, p. 89-94.

[56] *O Amor de Três Laranjas...*, livro 4-5-6-7, 1915, p. 166-170.

[57] C. Solivetti, op. cit., p. 170

[58] *Turandot*, do Conde Carlo Gozzi na Cena Russa, *O Amor de Três Laranjas...*, livro 2, 1914, p. 47.

K. A. Vogak critica as montagens arqueológicas das comédias de Molière, *Escola de Mulheres* e *As Artimanhas de Scappin*, pelo Teatro Mikháilovski, lembrando que, na arte, a maneira de transmitir e perceber uma obra não pode ser fixada, modificando-se em função do seu contexto. Para o autor, o uso limitado do espaço e a ausência de experiência dos atores na execução da comédia ligeira faziam com que a montagem não conseguisse evitar o perigo de "cansar o espectador com seus trechos ideológicos, fastidiosos e antiquados"[59].

O número maior de críticas está reservado às montagens do Teatro Káerni, inaugurado em 1914 por A. Taírov, que integrou como ator o espetáculo *A Barraca de Feira* no Teatro Komissarjévskaia. Se a encenação de *Sacuntala*, por Taírov, foi recebida com entusiasmo, pois "tudo é belo, teatral" e "essa encenação produziu e absorveu uma grande harmonia", o mesmo não ocorreu com a montagem de *A Vida é Sonho*. Para Ignatov, a peça de Calderón não era clara para o encenador, e "assim como não é possível encenar as fábulas de Gozzi sem conhecer os princípios da *Commedia dell'Arte*, aqui também é preciso compreender, antes, o caráter do teatro espanhol, sendo intolerável diminuir o tempo, estilizar as pausas, tornar a ação lenta e solidificar as colunas"[60]. O debate gira em torno da ditadura pictórica, e é aprofundado na resenha de R. A., "Um Dia Louco ou As Bodas de Fígaro", no qual são denunciadas pelo crítico a "sufocante hegemonia da pintura" e a aspiração do Teatro Káerni de tornar a cenografia o eixo da cena, a escultora da encenação, pois "neste espetáculo tudo se constrói por meio da cenografia"[61].

As últimas edições da revista estampam resenhas sobre dois espetáculos do Teatro Aleksandrinskii. A montagem realizada por Meierhold, *O Príncipe Constante*, de Calderón de la Barca, serve de pretexto para um texto que se insere muito mais como um artigo de reconstrução histórica do teatro espanhol no Século de Ouro. A abordagem que a Revista/Estúdio faz do teatro espanhol é fruto dos estudos sobre o tema, realizados por um subgrupo da classe de atores. Este grupo orientou o encenador na sua composição cênica que contou, inclusive, com a participação de quatro alunos/atores do Estúdio[62].

---

[59] Sobre a Encenação das Comédias *Escolas de Mulheres* e *As Artimanhas de Sccappin* de Molière pelo Teatro Mikháilovski, *O Amor de Três Laranjas...*, livro 2, 1914, p. 40.

[60] Teatro de Câmara: *Sacuntala, A Vida é Sonho, O Amor de Três Laranjas...*, livro 6-7, 1914, p. 103.

[61] *O Amor de Três Laranjas*, livro 4-5-6-7, 1915, p. 199.

Quanto à montagem no Teatro Imperial, o articulista concorda que o papel de D. Fernando devia ser representado, como proposto na encenação meierholdiana, por uma atriz, concluindo ser "difícil apresentar uma figura cênica mais cativante, cheia de docilidade, nobreza e santidade" do que a representada pela atriz N. G. Kovalienskaia. Reputa a montagem como "uma das tentativas da nova teatralidade para encontrar formas que simbolicamente representem a conservação da alma aprisionada na ação dramática, nas pinturas e nas cores, na ação e nos sons"[63] e conclui que esta exige do espectador, antes de tudo, uma educação teatral.

As resenhas de livros, traduções etc., gravitam em torno dos mesmos temas dos artigos críticos e resenhas. A obra de Blok, as traduções das tragédias gregas e das comédias de Menandro, os primórdios do teatro russo no século XVIII e sua tradição popular são explorados pelos colaboradores da revista com o objetivo de demarcar uma posição artística contrária aos numerosos debates que se propagavam pelo país sobre a crise do teatro, e que preconizavam sua morte. A revista foi um instrumento de divulgação e de aprofundamento do conceito de teatro popular como um teatro de improviso e gestual, em que se realizava a fusão entre sala e cena por intermédio de um teatro-festa, de um teatro-espetáculo, de um teatro total, no qual todos participavam criativamente.

Se, inicialmente, os procedimentos da *Commedia dell'Arte* foram as armas por meio das quais o encenador e seus colaboradores vislumbravam o caminho do novo teatro, aos poucos, como demonstra a amplitude do conteúdo da revista *O Amor de Três Laranjas*, alcançou-se conceitos mais abrangentes. O termo tradicionalismo teatral, proposto por Soloviov em 1915, demonstra como amadureceu o recorte realizado por Meierhold e seu grupo da História do Teatro. O passado, o retorno às origens "é um ato eminentemente histórico e, apesar disso, é um ato negador da história"[64], pois se apoia na apropriação dos procedimentos, e não na sua reconstrução. E, como veremos a seguir, a prática pedagógica denunciou a eficácia de determinados princípios em detrimento de outros, e exigiu uma seleção objetiva que permitisse, além de promover a formação técnica do ator, educá-lo também para educar a plateia. A prática cênica, a encenação, era o único método seguro de ensino rumo ao novo teatro.

---

[62] Crônica Teatral, *O Amor de Três Laranjas...*, livro 1-2-3, 1915, p. 158.

[63] M. Jirmunsk, *O Príncipe Constant* de Calderón em Cena no Teatro Aleksandrinskii, *O Amor de Três Laranjas...*, livro 1, 1916, p. 76-77.

O ESTÚDIO DA RUA BORONDISKAIA

O programa de estudos para o Estúdio concretizava as ideias apresentadas por Meierhold no texto "O Teatro de Feira", e demonstrava que o ator idealizado por ele, naquele período, deveria apropriar-se dos modelos históricos abordados, construindo uma gestualidade convencional, porém livre e inventiva, além de disciplina e concentração absolutas[65]. Meierhold recusou os tradicionais programas escolares e tateou, por sua própria conta, em direção a uma escola-laboratório, ou seja, um espaço de pesquisa, um laboratório para experiências coletivas de aprendizagem.

O caráter laboratorial do Estúdio pode ser atestado pelo depoimento da atriz A. Smirnova[66], que relata a alegria e interesse dos estudantes com o aprendizado que se dava como um laboratório original: os próprios atores abriam seu campo de conhecimento da forma teatral e dos métodos da técnica de representação. Baseado na análise dos procedimentos utilizados por diferentes tradições teatrais, o Estúdio pretendia alcançar a "linguagem específica do teatro contemporâneo, diversa da pintura, da literatura e da ciência [...], em que o corpo é considerado o veículo privilegiado"[67]. Esta análise servia de suporte para uma nova pedagogia teatral.

---

[64] O. Paz, op. cit., p. 64.

[65] F. Malcovati, Introduzione, em N. V. Pessotchinskii, *Vsevolod Mejercol'd – L'attore biomeccanico*, p. 8-9.

[66] A. Smirnova, Vstudii na Boronkinskoii (No Estúdio da Borondiskaia), em M. A. Valenteüm et al (orgs.), *Vstrietchi s Meierholdom* (*Encontros com Meierhold*), p. 85-86.

O grupo de orientadores do Estúdio, que atuava junto com Meierhold, era composto por Mikhail F. Gnessin e Vladimir N. Soloviov, além de S. M. Bondi, I. Bondi, K. Vogak e Ekaterina Munt, os quais desempenhavam diferentes funções, como assistentes ou responsáveis por disciplinas específicas, e como atores-colaboradores na construção das pantomimas ao lado de Soloviov e Meierhold. A prática cênica do Estúdio se articulava sobre três disciplinas básicas: Movimento para a Cena, orientado por Meierhold, Leitura Musical no Drama, ministrada por M. Gnessin (dois cursos que reeditavam a experiência do estúdio de 1909), e uma nova e importante disciplina, História da Técnica Cênica da *Commedia dell'Arte*, a cargo de V. Soloviov.

No primeiro ano as aulas eram realizadas três dias por semana, ao fim da tarde, das dezesseis às dezenove horas. O número foi aumentado para quatro vezes por semana no ano seguinte. Quando da abertura do Estúdio, o valor pago pelos estudantes era de apenas três a cinco rublos mensais[68]. O sistema de pagamento se aperfeiçoou e, em 1915, os participantes desembolsavam quinze rublos pela matrícula, que incluía a assinatura anual da revista, considerada como um material de apoio pedagógico obrigatório, e o valor da mensalidade era definido em função das despesas, o que demonstra o caráter não empresarial do projeto. Existia ainda uma taxa de dez rublos, em novembro e em fevereiro, para os custos de montagem.

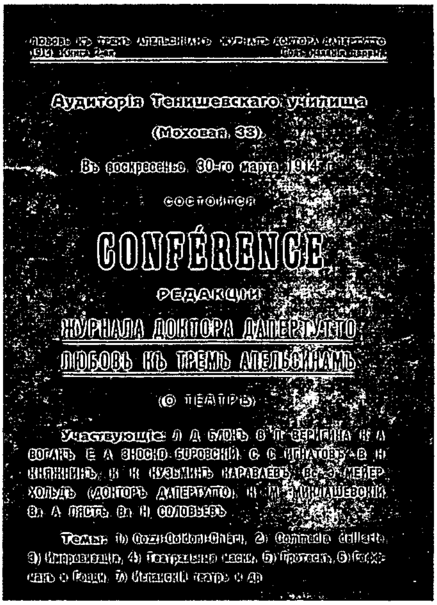
Além das disciplinas básicas, promoviam-se regularmente conferências, franqueadas ao público em geral, sobre temas da História do Teatro. As intervenções feitas pelos colaboradores permanentes e por estudiosos convidados versavam sobre temas como: O Renascimento Italiano e o Teatro (Konstantin Miklachévski); Teatro Fantástico (Vereg(u)ina); Máscara teatral (K. Vogak); Grotesco (Meierhold); Improvisação (E. A. Znosko-Boróvski)[69]. Esses tópicos, em alguns casos, constituíram

---

[67] B. Picon-Vallin, Les Années 10 a Petersbourg – Meyerhold, la *Commedia dell"Arte* et le bal masqué, em O. Aslan; D. Bablet (orgs.), *Le Masque, du rite au théâtre*, p. 52.

[68] A assinatura anual da revista custava três rublos e cada número cinquenta copeques.

[69] *O Amor de Três Laranjas...*, livro 2, 1914.



Любовь къ тремъ апельсинамъ Журналъ Доктора Дапертутто
1914 Книга 2-ая Годъ изданія первый

Аудиторія Тенишевскаго училища
(Моховая, 33).
Въ воскресенье, 30-го марта 1914 г.
состоится
CONFÉRENCE
редакціи
ЖУРНАЛА ДОКТОРА ДАПЕРТУТТО
ЛЮБОВЬ КЪ ТРЕМЪ АПЕЛЬСИНАМЪ
(О ТЕАТРѢ)

Участвующіе: Л. Д. БЛОКЪ, В. П. ВЕРИГИНА, К. А. ВОГАКЪ, Е. А. ЗНОСКО-БОРОВСКІЙ, С. С. ИГНАТОВЪ, В. Н. КНЯЖНИНЪ, К. К. КУЗЬМИНЪ-КАРАВАЕВЪ, Вс. Э. МЕЙЕРХОЛЬДЪ (ДОКТОРЪ ДАПЕРТУТТО), К. М. МИКЛАШЕВСКІЙ, Вл. А. ПЯСТЪ, Вл. Н. СОЛОВЬЕВЪ.

Темы: 1) Gozzi-Goldoni-Chiari, 2) Commedia dell'arte, 3) Импровизація, 4) Театральныя маски, 5) Гротескъ, 6) Гофманъ о Гоцци, 7) Испанскій театръ и др.

Anúncio das primeiras Conferências no Estúdio V. E. Meierhold, março de 1914.

matéria de artigos da revista, evidenciando um trânsito intenso entre as três atividades: estúdio – debate teórico – edição.

No segundo ano de atividade, o início da Primeira Guerra Mundial deflagrou a discussão sobre a pertinência da manutenção do Estúdio numa situação como aquela. Meierhold insistia na necessidade de que ele fosse preservado, pois "se o Estúdio é um desses estabelecimentos inúteis que, como os restaurantes, devem fechar quando há outras preocupações, então não precisamos de tal estúdio e que ele seja fechado para sempre"[70]. Porém, apesar da transferência para uma nova sede, na Casa dos Engenheiros das Vias de Comunicação, na rua Borondiskaia, n. 6, a guerra criou uma situação de tensão, levando alguns dos estudantes para as trincheiras, ou de volta para a província. Meierhold enfrentava também a dissensão de alguns participantes, e I. Bondi, que no último período conduzia as aulas de Leitura Musical no Drama, na qualidade de assistente de Gnessin, deixou o Estúdio, seguido por antigos parceiros, e o fez por questões de princípios, num atrito explícito com o encenador.

---

[70] I. Bondi, Carta à M. F. Gnessin, em novembro de 1914, *Teatr*, n. 1, p. 68-69.

O programa de trabalho não pressupunha matérias técnicas fixas, e novas disciplinas podiam ser criadas a qualquer momento, em função de eventuais demandas surgidas. O trabalho vocal, a ginástica, a dança, a esgrima, a acrobacia, a fabricação de acessórios e máscaras estavam previstas na medida do necessário. O mesmo acontecia com os estudos teóricos temáticos como, por exemplo, a análise dos estilos do desenho e da pintura – egípcios, dos quadros e desenhos japoneses, dos pintores do Renascimento etc. –, com o objetivo de proporcionar fontes concretas ao ator na formação de uma consciência dos desenhos e do que eles podem proporcionar.

As técnicas circenses não foram matéria de um ensino específico no Estúdio, mas a referência ao espetáculo circense era contínua, e Meierhold explicava aos alunos os fundamentos do ofício dos artistas de circo, convidando-os frequentemente, depois das aulas e ensaios do Estúdio, a ir ao circo. Smirnova[71] relata o interesse que o encenador declarava à arte dos *clowns*, e como ele estimulava o aluno a observar nessas figuras circenses seu inerente encanto, a simplicidade da sua conduta no picadeiro e como, sem constrangimento, relacionava-se com todos os intérpretes e com o espectador. A grande sala do Estúdio era decorada por um quadro com motivos circenses, que o encenador usava para demonstrar as habilidades dos artistas de circo, cuja arte dominava simultaneamente a acrobacia, a música e a palavra. O *clown* Donato, pertencente a uma tradicional família circense de São Petersburgo, era um dos frequentadores do Estúdio, mas não encontramos registro de aulas que tenham sido ministradas por ele.

No primeiro ano do funcionamento do Estúdio, a maioria dos estudantes não possuía experiência teatral anterior e ingressava sem provas de admissão. Durante o primeiro mês de trabalho, eram observados pelos professores, que salientavam a responsabilidade e, sobretudo, a capacidade de acatar as indicações como principais critérios para a permanência no Estúdio. Além disso, os alunos eram incumbidos da criação de uma cena, e os que revelassem uma singularidade nas respostas cênicas das tarefas propostas eram convidados a permanecer. O mecanismo de ingresso foi se transformando nos anos seguintes, e no segundo ano o Estúdio, agora instalado na rua Borondiskaia, recebeu uma afluência enorme, de mais de cem novos alunos.

---

[71] A. Smirnova, op. cit., p. 95.

É necessário frisar o papel preponderante da presença de Meierhold nesse trabalho, e embora contasse com colaboradores importantes, como veremos adiante, a administração do Estúdio se pautava por ele. Daí que o ingresso e a permanência de um ator qualquer, e a opção por ele, era definida pela visão do encenador, segundo a perspectiva de aproveitamento que ele vislumbrava. Alguns de seus opositores consideravam que o Estúdio constituía apenas um ponto de passagem, visto que despertava grande interesse, mas não fixava um número expressivo de comediantes. A eliminação natural decorria também da heterogeneidade dos alunos, da enorme presença de curiosos, amantes do teatro que viam nas atividades do Estúdio uma forma de se familiarizarem com os debates e polêmicas teatrais que se sucediam na capital do Império.

Para nós, a ação centralizadora do encenador é demonstrada pelo fato de que as suas atividades pedagógicas tinham lugar diretamente no teatro, ou seja, que se dirigiam unicamente para a cena, pois os escolhidos eram alunos que denotavam capacidade criativa e de aprendizado técnico, destinado a plasmar um ideal cênico e a compreender intelectualmente seus requisitos. Meierhold amadureceu os mecanismos de ingresso com o passar dos anos, projetando uma organização rigorosa para a seleção de novos atores, ao final do último período de existência do Estúdio, em 1916.

As provas de admissão no último ano de existência do Estúdio exigiam, além da entrevista preliminar, que os alunos dispusessem de algum grau de musicalidade e elasticidade corporal, de talento mímico, devendo representar uma cena sem palavras sobre um tema que acabara de ser proposto; a *mise-en-scène* seria estabelecida e as principais técnicas demonstradas pelo diretor do Estúdio[72]. Outros atributos teriam de ser observados, tais como a clareza de dicção, o conhecimento da teoria da versificação, bem como de outras áreas artísticas (pintura, escultura, dança e poesia) e, por último, deveriam responder perguntas do currículo escolar que objetivavam aferir sua familiaridade com a história do drama. É curioso notar a exceção feita aos candidatos que se considerassem tímidos, pois estes, em vez de passar pelas provas, poderiam ser avaliados a partir de apresentações periódicas dos exercícios cênicos durante o primeiro mês de trabalho.

---

[72] Estúdio V. Meierhold (1916-1917), *O Amor de Três Laranjas...*, livro 2-3, 1916, p.14. Ver infra, p. 434.

Existia, desde o início do Estúdio, um Núcleo, formado por cerca de vinte a vinte e cinco artistas mais próximos ao encenador, como Serguei Radlov, Iuri e Serguei Bondi. Esses colaboradores produziam artigos para a revista, participavam dos debates, apresentações e encenações, internas e externas, ou eram assistentes dos orientadores[73].

Os alunos eram divididos em dois grupos de trabalho: os avançados e os aprendizes. O primeiro, a classe de atuação, era formado por aproximadamente vinte atores, entre os quais L. Blok e V. Vereg(u)ina, jovens atores do Teatro Aleksandrinskii e de outros teatros profissionais de Petersburgo. Este conjunto dedicava-se à criação de pantomimas, em estreita colaboração com o Núcleo.

O maior grupo, o de iniciantes, era formado por atores menos dotados, estudantes de outras escolas, curiosos e amantes do teatro. Como a classe de atuação, esse grupo foi subdividido a partir das tarefas práticas e temáticas que deveriam executar. A separação não era rígida, e permitia, aos alunos, que aos olhos do encenador demonstrassem capacidades artísticas, participar, eventualmente, nos conjuntos avançados, e mesmo no Núcleo. O exercício da observação tinha importante função pedagógica, tanto para os iniciantes quanto para a classe de atuação. Todos deveriam assistir, e até os alunos que não integravam as apresentações públicas precisavam estar preparados para qualquer solicitação dos orientadores.

Em torno do Estúdio existia intensa circulação de artistas que não exerciam uma atividade sistemática, mas compunham o grupo de simpatizantes do programa meierholdiano: os colaboradores. O poeta A. Blok, V. Briússov, V. Ivánov, antigos parceiros do movimento simbolista, juntavam-se ao compositor

---

[73] I. M. Krasovskii, *Iz ópyta Teatralnoi Pedagóguiki V. E. Meierholda 1905-1917* (*Da Ótica da Pedagogia Teatral de V. E.Meierhold 1905-1917*), p. 100.

A. Scriabine, ao cenógrafo A. Golóvin e ao estudioso da história do teatro, K. Miklachévski, entre outros.

O espaço era aberto a visitantes, ilustres ou não, e surpreendia pela singularidade do ensino, pois nenhuma escola russa reunia um conjunto de matérias como as que ali eram ensinadas: "declamação, mímica, esgrima, discurso cênico, qualquer coisa que tornasse o ator não só um ator dramático, mas um acrobata, um músico, um iluminador, ou seja, que o ator fosse o dono, com total poder sobre o palco"[74].

Assim como o projeto atraía seguidores, encontrava também detratores. As discussões giravam em torno dos métodos utilizados, do projeto de retorno às origens teatrais, considerado por muitos como uma academia morta, por se ater a uma tradição do passado. Mesmo os críticos que reconheciam o valor pedagógico do empreendimento não se mostravam satisfeitos com os resultados apresentados, analisando-os, unicamente, do ponto de vista da encenação.

A transferência para o prédio da rua Borondiskaia, além da ampliação, permitiu uma organização espacial que exprimia a preocupação do encenador em criar condições físicas para o trabalho criativo. O local tinha um salão e um pequeno palco, com capacidade para aproximadamente duzentos a trezentos espectadores, *foyer*, cozinha, área para o *buffet*, pequeno espaço para fumantes e entrada independente. Para as atividades cotidianas foram retiradas todas as cadeiras da sala principal, e o trabalho se desenvolvia sobre tapetes que delimitavam o espaço cênico no centro da sala.

Meierhold exigia comportamento disciplinado e respeitoso por parte dos alunos, o que incluía não somente a sala de aula, mas também o uso do espaço, rigor quanto ao horário e cuidado com os objetos, os figurinos etc:

> A presença em aulas de forma desordenada e o atraso quebram a unidade da aprendizagem do material. As aulas têm duração determinada, com intervalos curtos. A entrada na oficina só é permitida nos intervalos. O aluno que chega atrasado deve, por si mesmo, recuperar o conteúdo perdido. As faltas frequentes

---

[74] A. Dieitch, *Golos Pamiati. Teatralnie vpetchatlieniia i vstrietchi* (*A Voz da Memória. Impressões e Encontros Teatrais*), p. 77.

> e todo tipo de descuido no trabalho resultarão no afastamento do aluno das apresentações públicas.
>
> É obrigatório avisar, por meio de cartas, telegramas e telefonemas, a impossibilidade de comparecimento ao trabalho.
>
> O uso do uniforme adotado para o trabalho é obrigatório. Os que não conseguirem se trocar dez minutos antes do início das aulas, serão considerados ausentes na aula em curso.
>
> O cuidado com os acessórios é obrigatório para todos[75].

Evidenciava-se o propósito coletivo do fazer teatral, e os atores deveriam resolver as tarefas mais complexas em grupo. A observação dos grupos iniciantes, a criação de exercícios em duplas, trios ou pequenos grupos, pretendia criar um sentido comum em que todos se dedicavam à composição, sem posicionar-se à frente, como ator. As exigências disciplinares constituiam-se no meio pelo qual se exercitava a submissão da individualidade do ator sob a ideia fundamental da obra de arte, na qual o princípio de liberdade artística deveria ser redimensionado.

O cotidiano das aulas concentrava-se no exercício da prática artística e os espetáculos do Estúdio diferenciavam-se das aulas habituais somente pela presença do público. Ou seja, não havia distinção, do ponto de vista do comprometimento e do rigor artístico, entre as aulas e as apresentações públicas. A infração às regras do Estúdio era punida em função da sua gravidade, com o afastamento do aluno, temporário ou total, do trabalho no Estúdio.

No conceito de liberdade com obediência transparece a principal meta do Estúdio, que era "a de compreender no que deveria consistir a liberdade desse ator, e como essa liberdade poderia conviver com a partitura do espetáculo previamente elaborada. No fim das contas o objetivo era definir a máxima correspondência cênica entre o previsto e o improvisado"[76]. O ator precisava estar apto a reagir às mudanças do parceiro, do público, do espaço etc., em um jogo permanente entre formalização e improviso.

---

[75] Estúdio, *O Amor de Três Laranjas...*, livro 4-5-6-7, 1915, p. 207. Ver infra, p. 422.

[76] V. Tcherbakov, Po obie stroni maskii (Os Dois Lados da Máscara), *Teatr*, n. 1, p. 65.

A resposta de uma jovem atriz do Estúdio, ao ser indagada sobre a diferença entre a escola de artes dramática tradicional que havia frequentado e o Estúdio V. Emilievichii Meierhold, ilustra um outro aspecto dessa formação. "Achava interessante a escola em Kiev, enquanto aqui, no Estúdio, além de ser interessante, eu me divirto"[77].

Na perspectiva meierholdiana do artista improvisador estava implícito, para além da questão técnica, o resgate da alegria – a tradição italiana do Renascimento acreditava ser a capacidade de improvisação de uma pessoa um fator de distinção, tornando sua alma feliz e aberta à inspiração divina. A diversão e o jogo alegre do ator simbolizavam o advento de um novo tempo, de um novo teatro. Meierhold assim descreveu como prenunciava o surgimento desse novo ator:

> Com seu caminhar ligeiro, ele virá, aquele que esperamos. Dois espelhos dispostos face a face, e de um lado e outro velas, como na noite da Epifania, criarão um corredor sem fim, e suas molduras douradas enquadrarão a sucessão de muitas épocas teatrais. E nós sabemos desde já que, transpondo umbral após umbral, cada seção do corredor de reflexos, carregando em si a marca de cada uma dessas épocas, ele chegará, o prometido. Então o antigo vai se refletir no novo de uma forma nova, quando vier o novo ator tão esperado[78].

---

[77] A. Dieitch, op. cit., p. 83.

[78] A Barraca de Feira, *O Amor de Três Laranjas*, livro 2, 1914, p. 24.

4. A Tradição da Teatralidade: Fontes

> *A contradição é o que distingue os homens dos anjos, dos animais e das máquinas.*
>
> OCTAVIO PAZ

A *COMMEDIA DELL'ARTE* NA RÚSSIA: PERCURSO HISTÓRICO

> No início de mil e novecentos, a renovação do teatro moderno foi acompanhada de um revival da *Commedia dell'Arte* e de sua técnica, na qual se inspiraram encenadores inovadores como Craig e Copeau e, entre os russos, Evrêinov, Miklachévski, Meierhold, Taírov e Vakhtângov [1].

A presença da *Commedia dell'Arte*, como fundamento na construção de um novo teatro, na Rússia, foi progressiva, abarcando um complexo panorama cultural que vai do teatro do século XVIII até a terceira década do século XX. Após os anos de febre pelas antigas tradições no início do século passado, os estudos teóricos realizados sobre a *Commedia dell'Arte*, e as relações entre a comédia italiana de improviso e o teatro russo não foram analisadas em profundidade. O caráter espetacular da *Commedia dell'Arte*, com seus *canovacci* e *scenari* de improviso, não permitia a análise a partir do modelo literário, e se este aspecto foi fundamental para aproximar a vanguarda do início do século, na Rússia, e toda a vanguarda ocidental no decorrer do século XX, o mesmo não ocorreu com o institucionalizado teatro do período soviético.

---

[1] C. Solivetti, La Commedia dell'Arte in Russia e Konstantin Miklasevskij, em Konstant Miklasevskij, *La Commedia dell'Arte – o il teatro dei commediante italiani nei secoli XVI, XVII e XVIII*, p. 111.

O quase desconhecimento da monografia de Konstantin Miklachévski, *La Commedia dell'Arte o il teatro dei commedianti italiani nei secoli XVI, XVII e XVIII*[2], publicada em parte em São Petersburgo nos anos que antecederam a Revolução de 1917, e que jamais voltou a ser editada no país, ilustra com precisão este vácuo, na medida em que "este texto, como os artigos contidos na revista *O Amor de Três Laranjas* [...] constituem, de fato, a única base séria, em língua russa, para um estudo aprofundado dos procedimentos teatrais que inspiraram a vanguarda"[3]. Os estudos de Mikhail Bakhtin acerca da cultura popular na Idade Média e no Renascimento foram publicados, no país, em 1965, e apenas na última década surgiram trabalhos dedicados à análise da presença da *Commedia dell'Arte* na vanguarda teatral russa.

Ou seja, desde a vanguarda histórica não encontramos nenhum estudo aprofundado acerca da influência, direta ou indireta, da *Commedia*, nem mesmo na tradição do teatro popular. Na *Enciclopédia Teatral*, do início dos anos de 1960, o verbete destinado ao tema restringe-se à sua presença no seio da própria vanguarda. Entretanto, os "motivos" da *Commedia dell'Arte* ressoam na cultura russa há mais de 250 anos[4]. Meierhold aponta precisamente essa influência na tradição dramatúrgica russa e, principalmente, nas formas populares, no teatro de feira:

> A dramaturgia do século XVIII e do início do século XIX permite-nos constatar como a influência desses italianos estava solidamente enraizada, [...] mas foi nos teatros de feira da Rússia central onde os atores italianos, que haviam representado na corte

---

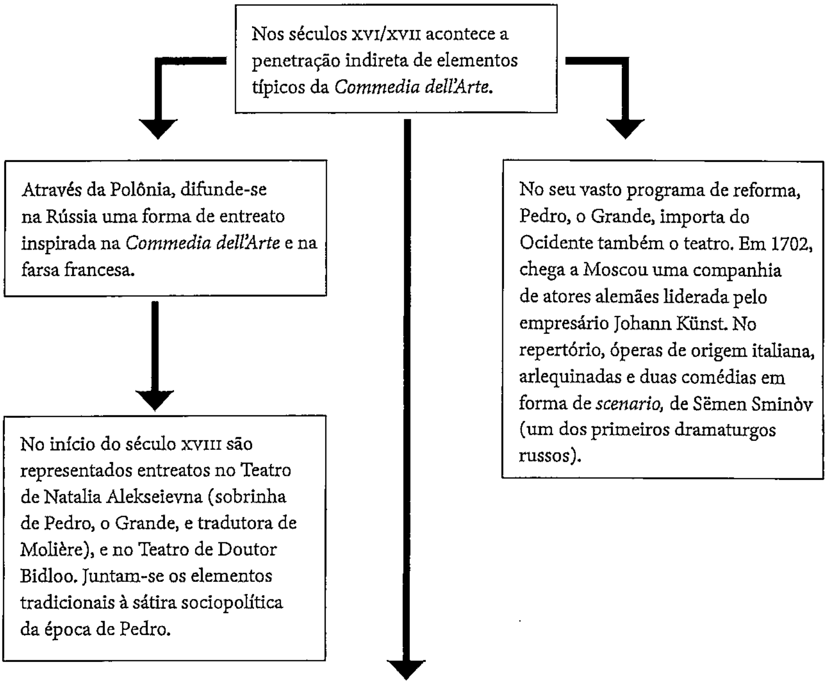
[2] A monografia foi revisada e publicada em Paris, para onde K. Miklachévski emigrou em 1927, e é considerada pelos especialistas no tema uma obra fundamental pois, como afirma Carla Solivetti, "expressa o feliz encontro entre o trabalho de pesquisa e o exercício prático do teatro".

[3] C. Solivetti, op. cit., p. 113.

[4] V. Tcherbakov, *Nasliedie Italianskoi Komiedii Maski v Teatre 1910/1920 gg. Meierholda, Tairova, Vakhtangova* (*A Herança da Commedia del' Arte no Teatro dos anos 1910/1920 de Meierhold, Taírova e Vakhtângova*).

de Anna Ioanovna, exerceram sua mais brilhante influência até hoje. As tradições da *Commedia dell'Arte*, que o ator russo rejeita completamente, enraizam-se profundamente nos teatro de feira do povo russo. E se não foi encontrado nenhum sucessor para Kniájnin[5], nem por isso o teatro dos italianos deixará de exercer sua influência sobre os destinos do teatro russo[6].

A presença da *Commedia* e o caminho percorrido por ela na Rússia mesclam-se com a própria formação do teatro no país, porém, como forma da tradição oral, só pode ser compreendida em toda sua extensão se estudarmos em profundidade a trajetória histórica das formas populares. O quadro seguinte não pretende afirmar categoricamente a existência da *Commedia* em cada evento citado, mas traçar o percurso histórico da presença de elementos do teatro de máscaras italiano no palco russo até a revolução de 1917.



Nos séculos XVI/XVII acontece a penetração indireta de elementos típicos da *Commedia dell'Arte*.

Através da Polônia, difunde-se na Rússia uma forma de entreato inspirada na *Commedia dell'Arte* e na farsa francesa.

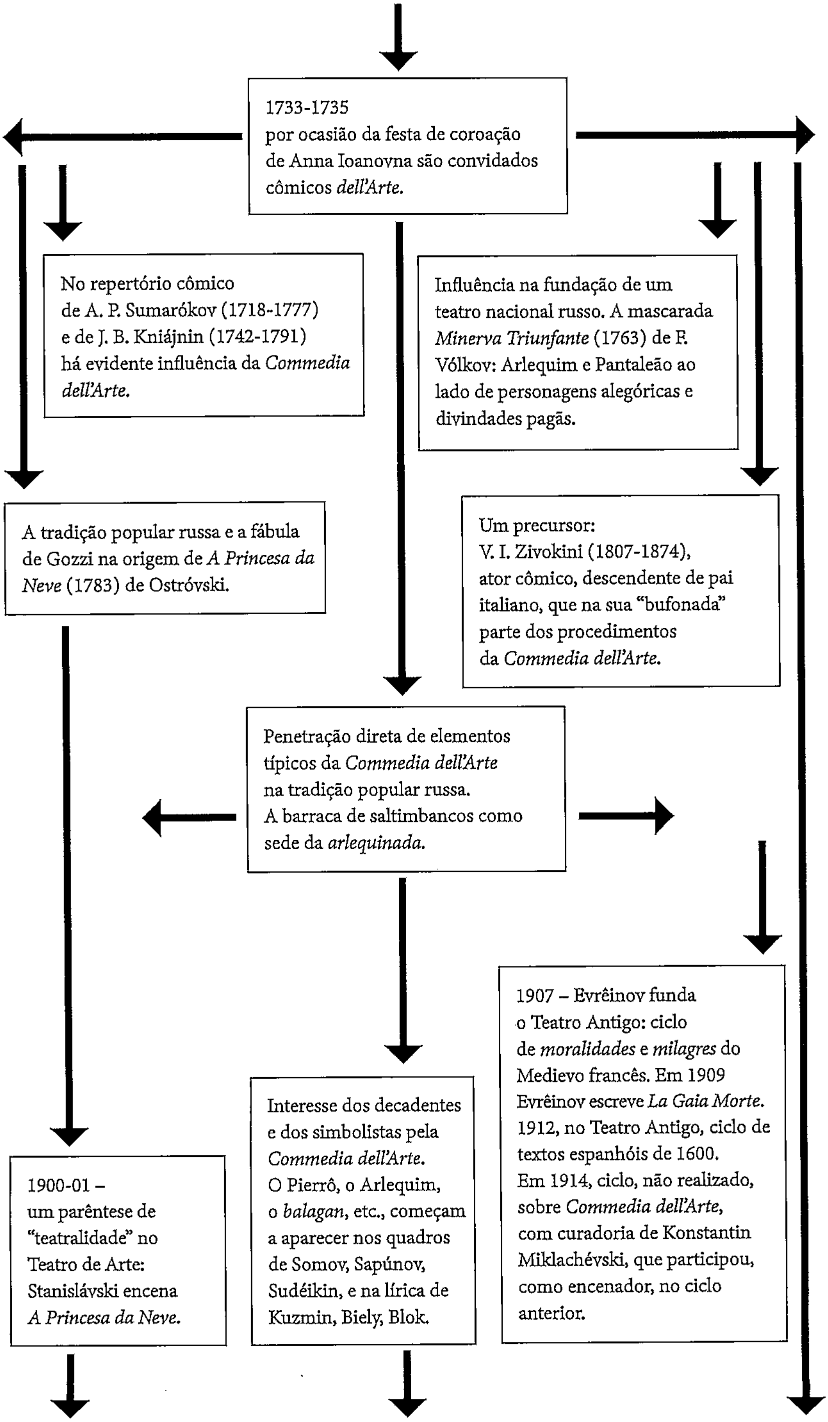
No início do século XVIII são representados entreatos no Teatro de Natalia Alekseievna (sobrinha de Pedro, o Grande, e tradutora de Molière), e no Teatro de Doutor Bidloo. Juntam-se os elementos tradicionais à sátira sociopolítica da época de Pedro.

No seu vasto programa de reforma, Pedro, o Grande, importa do Ocidente também o teatro. Em 1702, chega a Moscou uma companhia de atores alemães liderada pelo empresário Johann Künst. No repertório, óperas de origem italiana, arlequinadas e duas comédias em forma de *scenario*, de Sëmen Sminòv (um dos primeiros dramaturgos russos).

---

[5] L. B. Kniájnin (1740?-1791). Poeta, autor dramático e tradutor, representante do classicismo do século XVIII. Crítico agudo do servilismo, exerceu influência sobre os participantes do movimento decembrista.

[6] Ver infra, p. 291.



1733-1735
por ocasião da festa de coroação
de Anna Ioanovna são convidados
cômicos *dell'Arte.*

No repertório cômico
de A. P. Sumarókov (1718-1777)
e de J. B. Kniájnin (1742-1791)
há evidente influência da *Commedia dell'Arte.*

Influência na fundação de um
teatro nacional russo. A mascarada
Minerva Triunfante (1763) de F.
Vólkov: Arlequim e Pantaleão ao
lado de personagens alegóricas e
divindades pagãs.

A tradição popular russa e a fábula
de Gozzi na origem de *A Princesa da
Neve* (1783) de Ostróvski.

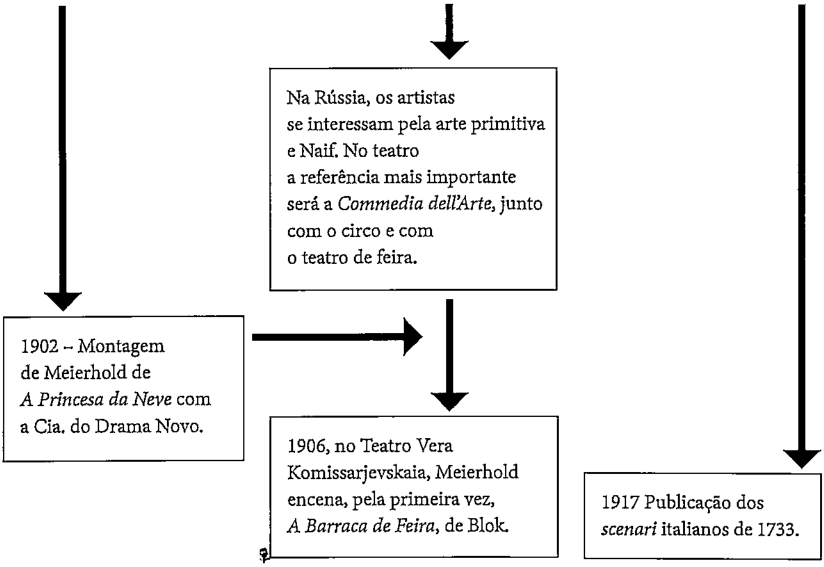
Um precursor:
V. I. Zivokini (1807-1874),
ator cômico, descendente de pai
italiano, que na sua "bufonada"
parte dos procedimentos
da *Commedia dell'Arte.*

Penetração direta de elementos
típicos da *Commedia dell'Arte*
na tradição popular russa.
A barraca de saltimbancos como
sede da *arlequinada.*

1907 – Evrêinov funda
o Teatro Antigo: ciclo
de *moralidades* e *milagres* do
Medievo francês. Em 1909
Evrêinov escreve *La Gaia Morte.*
1912, no Teatro Antigo, ciclo de
textos espanhóis de 1600.
Em 1914, ciclo, não realizado,
sobre *Commedia dell'Arte,*
com curadoria de Konstantin
Miklachévski, que participou,
como encenador, no ciclo
anterior.

1900-01 –
um parêntese de
"teatralidade" no
Teatro de Arte:
Stanislávski encena
A Princesa da Neve.

Interesse dos decadentes
e dos simbolistas pela
Commedia dell'Arte.
O Pierrô, o Arlequim,
o *balagan,* etc., começam
a aparecer nos quadros
de Somov, Sapúnov,
Sudéikin, e na lírica de
Kuzmin, Biely, Blok.



Na Rússia, os artistas se interessam pela arte primitiva e Naif. No teatro a referência mais importante será a *Commedia dell'Arte*, junto com o circo e com o teatro de feira.

1902 – Montagem de Meierhold de *A Princesa da Neve* com a Cia. do Drama Novo.

1906, no Teatro Vera Komissarjevskaia, Meierhold encena, pela primeira vez, *A Barraca de Feira*, de Blok.

1917 Publicação dos *scenari* italianos de 1733.

A primeira fase de influência foi indireta e não se limitou à esfera da corte. Há relatos de uma apresentação, para um seleto público, do grupo mambembe Eikienbierg, proveniente da Alemanha, por volta de 1720, mas a primeira trupe de comediantes italianos foi enviada por Augusto II, em 1731, diretamente da Itália, como presente à Anna Ioanovna, na ocasião da sua coroação. Existem indícios da permanência de um outro conjunto, em 1733, por um período de um ano de meio. E, finalmente, em 1835, chegou uma trupe composta por quatro companhias: de comédia, de entreatos, de ópera e de balé. "É evidente que a apresentação na corte não pode oferecer uma visão muito clara ao embrionário e incipiente teatro russo, mas o lançamento de uma coletânea de *scenari* [...] difunde, na Rússia, a óptica da *Commedia dell'Arte*"[7].

Além da divulgação de um repertório, Solivetti registra ainda a construção de um teatro, a criação das primeiras instituições de formação musical e teatral e, principalmente, o estabelecimento de uma *prática teatral*, como consequência da passagem dos comediantes italianos e alemães.

As relações entre a comédia italiana de máscara e o teatro russo evidenciam-se no drama popular. Para Antonio D'Orrico e

[7] C. Solivetti, op. cit, p. 112.

Andrea Vancini, o resultado desse encontro é "que Arlequim, Kedril (ou Pedrilo, ou Petrusca) e Pantaleão tornaram-se as *figuras histriônicas* queridas do povo russo, heróis do *lubok* e dos entreatos do teatro nacional"[8]. Entretanto, o problema da gênese de Petrusca não pode ser reduzido a uma única fonte, por ser ele uma das figuras das narrativas épicas surgidas do folclore e da criatividade popular. A tradição oral do teatro popular impede-nos de estabelecer com precisão a evolução de Petrusca e o modo exato de sua origem, mas uma das hipóteses mais verossímeis é que ele tenha nascido do encontro do bufão russo com a comicidade e o exemplo dos comediantes italianos.

A estreita relação entre o teatro de feira russo e os elementos da comédia italiana estende-se a outras manifestações populares. A máscara da personagem cômica italiana estabeleceu uma profunda raiz no *lubok* russo. E não podemos excluir a influência direta do teatro italiano, que na metade do século XVIII apresentava-se frequentemente em São Petersburgo.

No século XX, o retorno à *Commedia dell'Arte* resultou do influxo cultural produzido pelo simbolismo, no qual "a máscara – mediada pelo romantismo alemão e pelo simbolismo francês – acena com um mundo de fantasia grotesca e de evasão poética". A *Commedia* italiana tornou-se, no período pré-revolucionário, "um exemplo de *um teatro autenticamente teatral*, independente da literatura, uma *escola* rigidamente profissional, de elevado valor pedagógico, no qual a máscara – livre de todo sentido simbólico e alegórico – readquire a sua dimensão original, a jovialidade e a vitalidade cômica, a sua função dinâmica e, ao mesmo tempo, rigidamente estática"[9].

O ESTUDO DA TÉCNICA CÊNICA DA *COMMEDIA DELL'ARTE*

No Estúdio de V. E. Meierhold, a *Commedia dell'Arte* adquiriu um estatuto modelar. Além de encenadores como Evrêinov, Meierhold e Taírov, dois nomes se distinguiram, no teatro russo, como responsáveis pelo seu estudo e reflexão teórica: Konstantin Miklachévski e Vladimir Soloviov.

---

[8] A. D'Orrico; A. Vancini, L' avanguardia teatrale russa nel novecento e l' idea di Commedia dell'Arte, *Quaderni di Teatro* n. 6, p. 115.

[9] C. Solivetti, op. cit., p, 108.

Konstantin Miklachévski (1886-1944), ator, encenador, crítico e teórico de teatro, foi autor da monografia *A* Commedia dell'Arte *ou O Teatro dos Comediantes Italianos no Século XVI, XVII e XVIII*, editada na Rússia em 1914-1917, e em Paris, em uma edição ampliada, em 1927. A obra, concebida originalmente para um ciclo de conferências acerca da *Commedia dell'Arte* organizado pelo autor e por Nikolai Evrêinov no Teatro Antigo, expressa

> como devemos atribuir a ele e a Evrêinov [...] uma prioridade de análise teórica sobre a técnica da *Commedia* com a intenção precisa de revivê-la na cena, ainda que, na prática, foram Meierhold e, mais tarde, Miklachévski, que a traduziram concretamente como experiência didática e cênica[10].

Através de conferências públicas, debates e a publicação de trechos da monografia na revista *O Amor de Três Laranjas*, Miklachévski levou ao Estúdio Meierhold um conhecimento teórico sobre a *Commedia*. Suas ideias equiparavam o teatro a outras formas literárias, ainda que negligenciassem problemas como a técnica do ator e a encenação do espetáculo, e deram continuidade à colaboração iniciada no verão de Terioki (em que participou como ator).

A biografia de Vladimir Nikolaievitchii Soloviov abrange rica atividade como crítico teatral, pedagogo e encenador. Filho de funcionários de um teatro, Soloviov atuou em espetáculos amadores e realizou seus primeiros estudos teatrais com N. A. Popov[11]. Sua trajetória artística está intrinsecamente vinculada ao encenador V. E. Meierhold, de quem se aproximou a partir de 1911, tornando-se seu fiel companheiro, responsável pelos estudos da comédia de máscara italiana. Apesar dos seus vinte e quatros anos, o jovem estudante de filologia era considerado uma *enciclopédia viva*, e na maturidade atuou como pedagogo e crítico teatral, além de encenador.

---

[10] Idem, p. 114.

[11] Nikolai A. Popov (1871-1949), diretor e dramaturgo. Dirige a Cia. Vera Komissarjévskaia entre 1904 e 1906, tendo sido responsável pela montagem de textos de Tchékhov, Hauptmann, entre outros. Sua carreira como encenador inclui a direção do Jovem Teatro de São Petersburgo, do Bolshoi Teatro de Moscou, entre outros. Escreve a primeira monografia sobre Stanislávski, em 1909.

A sua paixão pela arte dos teatros antigos o transformava, na visão de Ripellino, em "um campeão fanático do 'tradicionalismo', um extravagante entusiasta de atelanas, de antigos espetáculos russos (como, por exemplo, *A Ação da Fornalha*), de dramas espanhóis e sobretudo das máscaras"[12] e, "onde quer que se encontrasse, disparava a falar das personagens da *Commedia dell'Arte*"[13]. Entretanto, ao contrário de Miklachévski, sua tese *A História das Relações entre a Itália e a França nos Séculos XVII e XVIII: Arlequim e Esmeraldina* jamais foi publicada, e seus escritos sobre o tema restringem-se aos artigos editados na revista do Estúdio.

De 1913 a 1915 suas atividades artísticas concentraram-se no Estúdio da Rua Borondiskaia e na revista *O Amor de Três Laranjas*. Seu afastamento, no inverno de 1916, foi anunciado em uma curta nota da revista, e como não há uma exposição dos motivos, supomos que tenha sido convocado para o serviço militar, pois, comprovadamente, participou da Primeira Guerra Mundial, então em curso. Após a Revolução de 1917, colaborou como encenador em diversos teatros em São Petersburgo e lecionou no Instituto de História da Arte.

Como articulista e teórico, além da efetiva participação na revista do Estúdio, foi colaborador das revistas *Vida e Arte* (*Jizn Iskusstva*) e *O Trabalhador e o Teatro* (*Rabotchi i Teatr*), nas quais publicou inúmeras resenhas críticas sobre as principais montagens meierholdianas nos anos de 1920, artigos críticos sobre a técnica do novo ator e, em especial, sobre o tradicionalismo teatral como um projeto de recuperação dos modelos do teatro antigo na cena russa.

O seu manual, *As Bases da Direção*, escrito em 1941, pouco antes da sua morte, em que analisa o trabalho da direção e o papel do ator na criação do espetáculo, foi, durante muitos anos, o único material didático sobre o tema na Rússia[14]. Apesar de não mencionar o nome de Meierhold, expurgado desde fevereiro de 1940, o manual demonstrava o amadurecimento das ideias de Soloviov e a herança meierholdiana.

---

[12] *O Truque e a Alma*, p. 145.

[13] A. Mguebróv, apud idem, ibidem

[14] M. V. Abramov; V. V. Norienko, Aktior Kak predmet pedagogicheskoi déyatel'nosti regissiora v metóde V. N. Soloviov, *Iz Istorii Stsenitchieskoi Pedagoguiki Leningrada* (O Ator como Objeto da Atividade Pedagógica do Diretor no Método de V. N. Soloviov, *Sobre a História da Pedagogia Cênica de Leningrado*).

Ainda em 1926, Konstantin Tverskoi reclamava do injusto espaço ocupado por Soloviov na história do teatro russo, considerando que sua dificuldade de autopromoção não permitiu o reconhecimento da sua "erudição, imaginação brilhante e gosto impecável"[15].

V. N. Soloviov teve, como Meierhold, uma espécie de alter-ego: Volmar Lucinius, com o qual assinava as pantomimas e arlequinadas de sua autoria, enquanto seu verdadeiro nome era vinculado apenas aos estudos teóricos e históricos. Sua primeira pantomima, a arlequinada *Arlequim Paraninfo*, concebida como um inventário de truques, de gracejos, de brincadeiras próprias ao teatro, foi dirigida por Meierhold três vezes: em novembro de 1911, no Círculo dos Nobres de São Petersburgo; na casa do escritor Sologoub, no início de 1912; e no verão do mesmo ano, em Terioki. Era um estudo da forma da comédia de máscara, sem palavras, uma investigação teatral depurada e silenciosa, que experimentava um novo modelo de convenção cênica, ou seja, de elaboração de um roteiro de ações com motivos retirados da *Commedia*.

A sua colaboração no Estúdio de V. E. Meierhold, como responsável pela classe de *Commedia dell'Arte*, foi, para Meierhold, um estágio para o seu trabalho posterior por propiciar o aprendizado dos procedimentos a serem utilizados nos estudos e pantomimas elaborados nas aulas do encenador. É impossível compreender o projeto pedagógico meierholdiano no período sem os aportes teóricos de Soloviov.

Na prática, o estudo denominado por ele de *técnica cênica* tinha como principal objetivo "decifrar o texto dos roteiros: antes de tudo, criar uma *mise-en-scène* convencional, depois fazê-la reviver com palavras durante a peça, no mesmo instante, no momento de tensão da ação, e não inventá-las antecipadamente"[16].

Como meio de educação do ator, a aplicação da técnica cênica pressupunha duas práticas independentes, mas comple-

---

15 K. Tverskoi, V. N. Soloviov, *Rabotchi i Teatr*, n. 34.

16 Para a História da Técnica Cênica da *Commedia dell'Arte*, *O Amor de Três Laranjas...*, livro 1, 1914, p. 14.

mentares. Os estudos teóricos precediam os estudos práticos sobre a *Commedia dell'Arte* e eram o meio pelo qual, como afirmou Soloviov no discurso de inauguração do Estúdio, "se pode adivinhar a individualidade artística de vocês, entender qual das máscaras vocês podem encarnar, o que é mais próximo e querido ao coração de vocês"[17]. O seu valor pedagógico era, exatamente, o de permitir ao encenador reconhecer as capacidades expressivas, o *eu artístico* de cada intérprete.

No início do curso, em 1913, Soloviov confessava-se *embaraçado* por não poder dar amostras evidentes sobre a técnica do ator, na medida em que esta "só existe durante a sua vida e morre junto com ela. Depois da morte, sobram só as memórias dos contemporâneos sobre o seu desempenho"[18]. No método da técnica cênica, o trabalho teórico objetivava a análise histórico-literária dos textos e roteiros, e permitia demonstrar aos alunos quais os meios e procedimentos técnicos que possibilitavam ao ator construir o jogo expressivo de uma determinada máscara.

Publicado em cinco partes "Para "a História da Técnica Cênica da *Commedia dell'Arte*", forma o mapa dos temas teóricos e da abordagem prática feita pelo orientador nas aulas. A partir da análise realizada em mais de trezentos *scenari* foi elaborado o "esquema primário" da *Commedia* e a função de cada máscara no desenvolvimento da ação. Salientando a estreita relação entre os *scenari* e a Comédia Antiga, Soloviov indica aos alunos do Estúdio, prioritariamente, a leitura de textos como os de Arentino, Plauto, Maquiavel, entre outros, pedindo cautela no exame dos recursos iconográficos, pois estes poderiam conduzi-los à redução da técnica teatral a uma expressão meramente pitoresca. Sabemos, entretanto, que o rico acervo de gravuras de Callot do Museu Ermitage, em São Petersburgo, constituiu, além dos *scenari*, outro instrumento de análise de Soloviov.

Os artigos teóricos denotam uma noção integradora entre ator/máscara/personagem e ação/espaço. Por meio da análise dos *scenari* são descritas as principais máscaras, suas características físicas, de gesto e movimento, além da sua função no desenvolvimento da ação. A estrutura da *Commedia* foi identificada por Soloviov da seguinte forma: a parada e o prólogo; a segunda parte, que apresentava o desenvolvimento cênico em três atos, compostos por inúmeras cenas separadas, podendo-se incluir intermédios de dança e/ou canto, executados por atores que não representavam na peça principal; e a terceira parte, que "acumula, ao mesmo tempo, o *plausum date* e a *saída final* dos atores no espaço cênico"[19].

---

[17] Idem, p. 10.

[18] Idem, Ibidem.

Ainda que regido por um olhar apaixonado e, por isso mesmo, com uma tendência totalizadora, Soloviov compreendia a *Commedia dell'Arte* como *um meio*, como forma teatral da qual se podem apreender diversos elementos cênicos, tornando-se, para o ator, um modelo de composição da improvisação. O novo ator deveria encontrar a emoção teatral como na tradição da comédia improvisada: ancorado na ausência de motivação psicológica e nas características conhecidas da personagem. Sua expressão se constituiria por meio da arte do gesto, das poses, da coordenação do movimento do seu corpo no espaço onde se origina a ação.

O uso da máscara apoiava-se no reconhecimento de cada ator da *sua máscara*, aquela que melhor expressava a sua personalidade física e psíquica – máscara não se referia ao objeto-máscara, mas, ao contrário, era "a escolha de um *desenho*, no senso concreto do termo, desenho de um corpo em movimento no espaço"[20]. A máscara-corpo formava uma expressão cênica única, associada a todos os outros elementos, como figurino, adereços etc.

O objeto-máscara, no Estúdio, não seria jamais cópia da *Commedia dell'Arte*, até porque seus meios de construção artesanal não eram dominados, e todas as tentativas de fabricação produziram objetos rudimentares. A técnica cênica de Soloviov referia-se diretamente ao jogo da máscara, e esse se organizava por meio da habilidade e da precisão corporal do ator, da sua capacidade de manipular objetos e da caracterização das personagens a partir da exploração de aspectos não humanos. A associação entre as personagens e os animais foi uma constante nos exercícios da classe de Soloviov, permitindo descolar a imagem corporal do cotidiano.

---

[19] Idem, livro 6-7, 1914, p. 70-71.

[20] B. Picon-Vallin, Les années 10 a Petersbourg – Meyerhold, la Commedia dell'Arte et le bal masqué, em O. Aslan; D. Bablet (orgs.), *Le Masque, du rite au théâtre*, p. 153.

No primeiro ano de trabalho (1913/1914) percebemos uma grande atenção em educar o ator do ponto de vista teórico, enfocando a tradição da comédia a partir do seu desenvolvimento histórico, com o objetivo de identificar as fontes necessárias ao estudo da comédia italiana de improviso. *Grosso modo*, os temas eram divididos em três grandes épocas: o Império Romano, em que se analisava a origem da função teatral em Roma e as formas derivadas da comédia romana, além do estudo da mímica; a arte medieval e a tradição dos menestréis; e, por último, seguindo o percurso da tradição dramatúrgica da comédia, focalizava-se Maquiavel, Carlo Gozzi, Goldoni, Molière e Hoffman[21].

Soloviov dividia os trabalhos práticos em dois campos: o estudo das convenções das principais máscaras, partindo do esboço e da organização de todos os movimentos e procedimentos das personagens da comédia italiana; e a experimentação dos princípios da composição cênica, em particular da geometria da *mise-en-scène*.

> Nas aulas e nos trabalhos práticos com Soloviov, representávamos os *scenari* da *Commedia dell'Arte*, interpretávamos as leis fundamentais do teatro, da composição cênica, e estudávamos como nos apropriarmos do espaço, construindo a encenação. Nos exercícios com Soloviov, dominávamos os elementos da encenação, da arte do ator, da técnica cênica. Assimilávamos o *podus decaricus* [movimentos fundamentais das personagens da comédia de máscara italiana], a dança bergamesa, o passo *croisad*, as paradas teatrais, intermédios, o desenho geométrico da encenação, *ztak otkaza* [sinal de recusa][22], a combinação dos números pares e ímpares, *jeux du théâtre* [brincadeiras comuns ao teatro] etc. Treinávamos muitos passos, saltos, reverências, golpes de bengala, o domínio do chapéu, capa, espada, lança e outros atributos da encenação teatral[23].

---

[21] Crônica do Estúdio, *O Amor de Três Laranjas...*, livro 4-5, 1914, p. 93. Ver infra, p. 398.

[22] É um princípio do movimento cênico formulado neste período no Estúdio. Pode ser compreendido, genericamente, como uma ação contrária à que se pretende realizar, com a finalidade de acentuar a expressividade da mesma. Entretanto, não é uma ação isolada que precede a ação principal, como também não é o acento da ação, mas o impulso contrário gerador da ação.

[23] A. Gripitch, Mestre da Cena, em M. A. Valenteii, Utchitielli Stsienii et al, *Vstrietchi s Meierholdom* (*Encontros com Meierhold*), p. 123.

A partir da análise de documentos iconográficos era criado para cada máscara um vocabulário de movimentos que, posteriormente, era fixado em exercícios determinados, de modo a permitir que fossem assimilados por novos alunos. Construíam-se formas fechadas de exercícios, a fim de que as posteriores etapas possibilitassem um tratamento livre e individual destes meios.

O passo *croisad*, ou passo cruzado, foi tomado como um movimento básico de organização corporal, constituindo uma *marcha cênica*. Sua essência, para Soloviov, "está encerrada no fato das pernas se organizarem a qualquer momento, a cada passo, formando um ângulo reto durante a marcha [...]. Este passo regulariza o movimento dos braços, habituando-os a uma estabilidade e contribuindo para promover a clareza do passo"[24]. Os atores deslocavam-se no espaço partindo desse modo de andar, sobre o qual se acrescentavam as características individuais de cada máscara, construídas segundo o vocabulário e a habilidade gestual de cada ator.

Soloviov e seus alunos realizavam esboços de uma gramática de movimentos adequados para cada máscara, e somente após a assimilação dos exercícios fixados iniciava-se a prática da improvisação. Do mesmo modo, a dança bergamesa, apresentada como uma "ficção pedagógica, necessária à superação das futuras dificuldades técnicas"[25], foi definida por Meierhold, no início dos anos de 1920, como uma forma de exercício que concentrava elementos técnicos e expressivos importantes, e cujo domínio servia de condição para o ator superar tarefas posteriores análogas. Nela, os alunos exercitavam o que Soloviov considerava o mais difícil procedimento técnico do ator italiano: a destreza de colocar-se de acordo com o parceiro:

> Este procedimento, a habilidade de colocar-se de acordo com o parceiro, não apenas torna orgânica a definição do momento de tensão da ação, quando um ator transmite ao parceiro a sua iniciativa

---

[24] Para a História da Técnica Cênica da *Commedia dell'Arte*, *O Amor de Três Laranjas...*, livro 4-5, 1914, p. 59.

[25] Crônica do Estúdio, *O Amor de Três Laranjas...*, livro 1, 1914, p. 61. Ver infra, p. 388.

> cênica, mas prepara o outro ator para replicar, por meio de uma combinação cênica [...] construída na mescla dos números pares e ímpares das personagens na cena[26].

Para Soloviov, era este aspecto que criava a sensação de unidade no jogo cênico e aprimorava a capacidade de sincronização da ação dos atores, integrando-os no espaço, sem que rompessem a estrutura de composição da obra. Na ordem dos procedimentos apresentados nas aulas de Técnica Cênica seguia-se o *sinal de recusa*.

> Frequentemente, no teatro, este sinal está em contradição direta com as leis da lógica. Assim, a impressão de temor recebida pelo espectador é mais forte quando o ator não se desloca para o lado oposto do objeto, produzindo a sensação de medo, mas, ao contrário, quando se aproxima dele. Tal espectador observará muito mais o objetivo do ator, quando ele, primeiramente, antes de ir, retroceder o corpo um pouco para trás, indo em seguida
>
> Por isso, a essência do procedimento *sinal de recusa* é necessária e deve servir como premeditação, reforçando e sublinhando o objeto cênico. Para alguns atores, a intensificação e o realce do movimento cênico constituem o melhor meio teatral de expressão, junto com o uso necessário da convenção, para o desenvolvimento da tensão da ação[27].

A presença do ator no espaço cênico, munido dos procedimentos apontados acima, era regulada segundo a quantidade de personagens na cena e a partir da percepção geométrica do palco. A cada deslocamento das personagens eram traçadas linhas, dinamizando o espaço de acordo com os movimentos. A formatação da cena obedecia experimentalmente às mais diversas figuras – quadrado, losango, trapézio e círculo – e de cada uma emergia um sentido dramático, em função da combinação do número de personagens.

No artigo "Sobre a Questão da Teoria de Composição Cênica"[28], Soloviov adverte que não pretende proferir a última palavra sobre o tema, mas expor parte das reflexões advindas das experiências efetuadas com os alunos do Estúdio, que exploravam a configuração do espaço a partir de séries numéricas.

---

[26] Op. cit., p. 62.

[27] Idem, p. 63.

[28] *O Amor de Três Laranjas...*, livro 4-5, 1914, p. 175.

> O número par de personagens exige, no desenho geométrico da representação, a prevalência das linhas retas, distribuídas segundo o princípio do paralelismo [...]. A figura geométrica perfeita, ou seja, o círculo, está presente no desenho geral, como movimento conclusivo necessário para o final da comédia e para a passagem de uma cena a outra. Ao conceito de círculo cênico acha-se intimamente ligado o conceito do número díspar de personagens, uma das quais (geralmente Esmeraldina ou a viúva Eulária com quatro maridos vivos, cuja aparição é de improviso) conclui a ação, dissolvendo os numerosos nós da ingênua trama. A aparição desta personagem obriga a modificar a forma do quadrângulo num polígono inscrito com um número díspar de lados, um dos quais é ocupado, no vértice (no ponto mais longínquo do palco), pelo personagem que entra por último[29].

Para ele, o desenvolvimento do roteiro relacionava-se diretamente com a alternância do número de comediantes em cena. O revezamento do número par e ímpar conferia o seu dinamismo, pois o número ímpar suscita o conflito, a tensão na ação e, ao contrário, o par dilata o conflito, tornando a ação mais complexa, na medida em que introduz as intrigas paralelas.

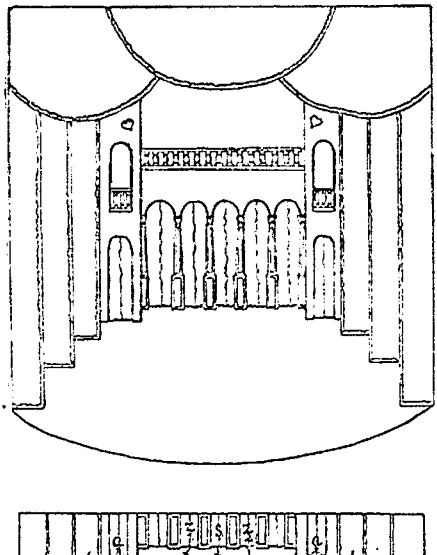
Entretanto, para começar o trabalho prático sobre a teoria de composição cênica, é preciso compreender a existência da diferença entre o *tema* e o *enredo*. A diferença entre eles, para Soloviov, revela-se de forma simultânea, no desenrolar do arcabouço do roteiro, na base da composição. O tema não organiza o tempo no qual transcorre a ação cênica, cabendo ao enredo o seu desenvolvimento, que comporta a ação exterior das personagens, dividida em três partes precisas: ponto de partida, partes da intriga e desenlace.

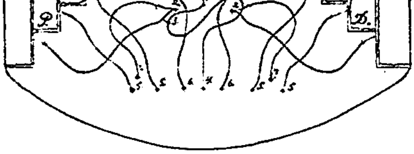
Podemos identificar os temas das preleções por meio dos artigos editados na revista *O Amor de Três Laranjas*. A partir de 1915 observa-se a diminuição de títulos relacionados ao teatro de Carlo Gozzi e o crescente interesse pela obra de autores pertencentes ao teatro do Século de Ouro espanhol, além do tratamento de outros temas específicos. Temas estes

[29] C. Solivetti, op. cit., p. 154.

que contém a síntese de alguns procedimentos cênicos passíveis de elaboração teórica, como é o caso da análise detalhada que Soloviov realizou da *cena da noite* nas aulas de Técnica Cênica.

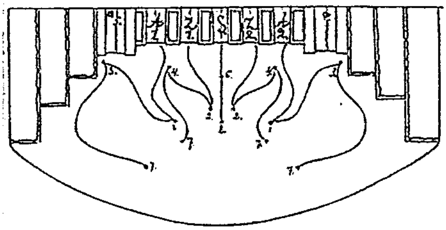
É evidente, neste período do Estúdio, a dedicação a temas relacionados a aspectos da composição cênica. No artigo "Experiência de Marcação da *Cena da Noite* nas Tradições da Comédia Italiana de Improviso", Soloviov afirma: "Podemos notar nesta condição as fases dos procedimentos cênicos do jogo do ator no espetáculo italiano de improviso, mas podemos ainda colocar nossas mãos na ação cênica, que é indispensável para a criação do Novo Teatro"[30].

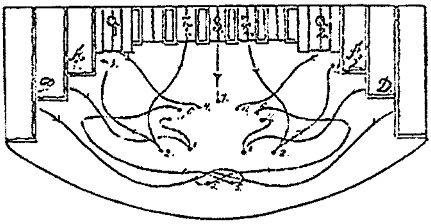


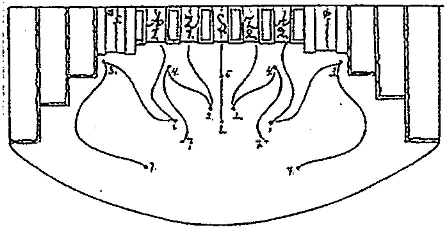


---

[30] *O Amor de Três Laranjas...*, livro 1-2-3, 1915, p. 57.







A esquematização da *cena da noite*, ilustrada acima pelos desenhos de A. V. Rikov, resume, além do conceito de geometrização do espaço e da ordem numérica das personagens, a maneira como o ator, de forma inteligente, deveria coordenar o movimento do seu corpo no espaço, onde se localizava a ação e o princípio cênico do paralelismo, da ocupação da cena na sua totalidade. Foram identificadas inúmeras variantes da *cena da noite*, que agregavam elementos importantes para o desenvolvimento do enredo: o caráter coletivo, com entradas e saídas das personagens, a dissimulação das máscaras – que se faziam passar por outras, criando pequenas intrigas, ao mesmo tempo em que esclareciam o caráter de cada personagem e seu papel no enredo.

No programa seguinte, 1915/1916, intensificou-se a prática de composição independente pelos alunos, na qual deveriam aplicar o conhecimento adquirido nas aulas teóricas e os princípios da técnica cênica de improvisação da *Commedia dell'Arte*. Soloviov observava o "engajamento dos alunos", em especial a atenção dedicada ao uso do espaço cênico e sua divisão em planos. Eles eram obrigados a fazer uso de um espaço cênico pré-definido: a ação inicial dos roteiros deveria transcorrer, obrigatoriamente, na elevação de duas escadas/rampas laterais, transferindo-se para o proscênio, que se encontrava um pouco mais abaixo, no decorrer do desenvolvimento do enredo. "Nesse novo tablado foi representada *ex improviso* pelos comediantes do Estúdio uma série de estudos, com o fim de assimilação dos princípios de representação condicionados pelo novo espaço teatral"[31].

Nas aulas práticas aprofundava-se a criação de grandes composições, cujo objetivo era a elaboração do desenho geométrico e da *mise-en-scène*, com atenção especial para o desenvolvimento do conjunto artístico. E, em resposta às demandas de técnicas específicas, os atores deveriam elaborar estudos visando a resolução de alguma tarefa, absolutamente técnica.

Na elaboração dos estudos, o ator deveria aplicar o repertório de ações cênicas aprendido e, como no espetáculo *dell'Arte*, sua composição deveria estar baseada em roteiros de caráter fantástico, aliando um jogo de forças infernais e truques cênicos, o que multiplicava a exigência de virtuosismo do ator.

O modelo da *Commedia dell'Arte*, aplicado por V. N. Soloviov, por intermédio da *técnica cênica*, constituía-se num elaborado método teatral, sobretudo analítico. A base da análise dos conteúdos da comédia italiana não se apoiava na capacidade interpretativa de cada ator, mas na sua habilidade em elaborar – baseando-se em dados históricos, iconográficos, da técnica do movimento, do tema, do enredo, da estrutura espacial – sua ação cênica e inseri-la dialogicamente no conjunto da cena. A *Commedia* servia como exemplar do complexo conjunto do jogo teatral, na medida em que exigia do ator aptidão cênica e capacidade de composição.

---

[31] Crônica do Estúdio, *O Amor de Três Laranjas...*, livro 1-2-3, 1915, p. 154. Ver infra, p. 419.

ABORDAGENS AO PROBLEMA DA PALAVRA: LEITURA MUSICAL DO DRAMA E TÉCNICA DO DISCURSO POÉTICO E EM PROSA.

A palavra obriga o ator a ser músico.

MEIERHOLD[32]

Em resposta às críticas do ator e encenador Andrei Petrovskii à péssima dicção e à voz incompreensível dos alunos do Estúdio, quando das apresentações públicas de 1915, Meierhold replicou que, naquele momento, estavam dedicados apenas ao estudo do movimento para a cena.

Petrovskii, após a resposta de Meierhold, concluiu que "o teatro das *três laranjas* tem variedade exterior, mas é interiormente vazio"[33]. A associação direta entre corpo e ausência de conteúdo, presente nessa afirmação, denuncia uma concepção acerca do uso do corpo no teatro, na qual ele "não passa de um relé e de um suporte da criação teatral, que se situa em outro lugar: no texto ou na ficção representada"[34].

O Estúdio, ao enfatizar a predominância da linguagem corporal do ator como fundamento do novo teatro, por meio da técnica de atuação da *Commedia dell'Arte*, da pantomima, das técnicas derivadas do circo e mesmo das formas teatrais tradicionais do Oriente, filiava-se a uma tendência em que

> o corpo é um *material* autorreferente: só remete a si mesmo, não é expressão de uma ideia ou de uma psicologia. Substitui-se o dualismo da ideia e da expressão pelo monismo da produção corporal [...]. Os *gestos* são – ou ao menos se dão como – criadores e originais. Os exercícios do ator consistem em produzir emoções decorrentes do domínio e do manejo do corpo[35].

No início do século, frente ao predomínio da palavra e à tradição textocentrista, a linguagem corporal revelou ser um instrumento fecundo na transformação do teatro. O que não significou, no caso da prática cênica e pedagógica de Meierhold, a exclusão do verbo como código teatral. Os esforços destinados a encontrar novos meios de expressão do ator e da cena abrangiam também a expressão da palavra e a busca de renovação da técnica vocal.

---

[32] Idem, p. 97.

[33] Idem, ibidem.

[34] P. Pavis, *Dicionário de Teatro*, p. 75.

[35] Idem, ibidem.

Como apontamos anteriormente, desde as primeiras experiências do teatro simbolista o encenador perseguiu uma nova relação entre o conteúdo do texto e sua expressão formal. Contestava a abordagem do teatro naturalista que condicionava a forma do texto apenas à correspondência direta dos seus conteúdos. Meierhold, ao contrário, em diálogo com os movimentos da vanguarda literária russa, atribuiu à forma do texto um valor autônomo. O teatro de Convenção promovido por ele dividia-se em dois campos: o domínio da dicção e o da plástica. Torná-los independentes, descobrindo um desenho plástico que não correspondesse às palavras, mas que as simbolizasse, significava encontrar a autonomia do movimento e, ao mesmo tempo, reencontrar as qualidades expressivas da palavra para além do sentido emocional.

Nos anos que antecederam a formação do Estúdio, as relações entre a música e o teatro se tornaram mais estreitas e, desde 1904, "a música é, para ele, não um fundo, porém a grade de interpretação de uma dramaturgia, um ponto de apoio para a composição cênica, um meio de triunfar sobre o naturalismo"[36]. Os princípios musicais eram usados como parâmetros tanto para a composição do espetáculo teatral como para o intérprete, e a associação entre a música e o movimento se estendia também à palavra e à música.

Meierhold contou, ao longo de sua carreira, com a participação de inúmeros e importantes compositores na criação dos espetáculos. Mas a constante e estreita colaboração com M. F. Gnessin atesta um diálogo artístico que ultrapassa as experiências pedagógicas.

Mikhail Fabianovitchii Gnessin iniciou seus estudos musicais na adolescência, e nos primeiros anos do século XX ingressou no conservatório de São Petersburgo, tendo como orientador o compositor Rímiski-Kórsakov. Em 1908, ano em que concluiu seus estudos, participou como professor do primeiro Estúdio V. E. Meierhold, responsável pela classe de Coral e Declamação Musical no Drama. Neste período, transferiu-se para a província, onde exerceu intensa atividade profissional como professor, compositor e teórico musical. Em 1911, com o auxílio de uma bolsa de estudo, viajou pela Alemanha e França, a fim de conhecer a tradição musical da Europa Ocidental. Em 1914, durante o mês de janeiro, Gnessin foi à Palestina para visitar escolas de música judaica, tendo aí reunido uma série de gravações e anotações sobre a música folclórica, que tiveram grande importância nas suas composições dos anos seguintes.

---

[36] B. Picon-Vallin, La Musique dans le jeu de l'acteur meyerholdien, *Études & Documents – Le jeu de l'acteur chez Meyerhold et Vakhtangov*, t. 3, p. 35-36.

Com uma produção teórica bastante expressiva, Gnessin sintetizou e aprofundou as ideias de seus antecessores acerca da natureza e da constituição das formas musicais, propondo, em seu livro, *Curso Básico de Composição Prática*, de 1914, um sistema de ensino de composição livre para alunos iniciantes. Sua concepção teórico-musical resultou "de um profundo estudo dos processos de formação na música, na poesia, na literatura clássica, e do estudo de diversas disciplinas humanas"[37]. Partindo do conceito de que a música é um tipo de pensamento, e não apenas uma maneira de expressar os sentimentos humanos, o compositor desenvolveu um método pedagógico original que aproximava a música das formas de raciocínio lógico.

Gnessin jamais publicou, como pretendia, suas teorias sobre a Leitura Musical no Drama. Dentre as suas obras musicais, algumas resultaram das pesquisas empreendidas no Estúdio e esclarecem os pressupostos musicais e poéticos do método. A Leitura Musical no Drama era a construção, baseada nas leis da arte musical, de um texto poético que, sem deixar de ser *fala* e sem transformar-se em *canto*, anulava, no ator, "o tipo de interpretação naturalista que lhe havia sido inculcado nas escolas tradicionais, e servia para modelar, profundamente, um ator ligado mais ao movimento e ao gesto do que ao conteúdo da palavra"[38].

---

[37] S. S. Sriebkov, Vzgliadi M. F. Gnessina na musicál'nuiu fórmu (As Concepções de M. F. Gnessin sobre a Forma Musical), em R. V. Glezer; M. F. Gnessin, *M. F. Gnessin. Stat'i, Vospominania, Materiali* (*M. F. Gnessin. Artigos, Memórias, Materiais*), p. 105.

[38] C. Solivetti, op. cit., p. 153.

Sua participação no Estúdio da Rua Borondiskaia, durante seu primeiro ano de existência, ocorreu no tempo livre, paralelamente ao seu trabalho na província. Tinha por objetivo verificar, na prática, a teoria desenvolvida por ele da Leitura Musical no Drama[39]. Nos primeiros meses, contou com a assistência de Serguei Bondi, responsável, na sua ausência, pela condução da disciplina. Os atritos entre Meierhold e os irmãos Bondi[40], no inverno de 1914/1915, contribuíram para o afastamento do compositor do Estúdio, após uma série de mal-entendidos entre Meierhold e Gnessin decorrentes da mediação de Serguei Bondi, como atesta a correspondência entre os dois[41].

Apesar dos conflitos, em que Gnessin insiste na reconciliação entre Meierhold e os irmãos Bondi, o método por ele criado inspirou a continuidade do trabalho com a palavra, como veremos adiante. A colaboração entre Gnessin e Meierhold não foi interrompida mesmo após o fim do Estúdio e suas composições integraram vários espetáculos do encenador, entre os quais podemos destacar a montagem de *O Inspetor Geral*, em 1926.

Aparentemente, a Leitura Musical era muito semelhante à melodeclamação, forma muito popular na época, e que consistia na leitura de obras poéticas ou em prosa com fundo musical, usualmente ao som de piano. Grandes atores do período, como Vera Komissarjévskaia, participavam de recitais de melodeclamação, conciliando a leitura com o desenho melódico, ou seja, a voz acompanhava as mudanças da melodia em uma tradução emocional que "resultava numa terrível cacofonia"[42].

O método de Gnessin, ao contrário, buscava uma *fala cênica*, inscrevendo o texto teatral no domínio da música e produzindo uma notação precisa, uma marcação rítmica e melódica, quer dizer, uma partitura do texto, semelhante à organização musical e por meio da qual se determinava o sentido emocional e semântico a ser conservado na leitura.

---

[39] M. F. Gnessin, *Avtobiografiia* (*Autobiografia*), 1941.

[40] Os irmãos Bondi (Iuri, Serguei, Aleksei e Natalia) participaram do grupo de artistas, liderados por Meierhold, envolvidos nas experimentações cênicas do verão de 1912, em Terioki. Iuri Bondi foi assistente de cenografia e no Estúdio colaborou como cenógrafo. Serguei desempenhava a função de *ponto* nas encenações de Terioki e, nos primeiros anos do Estúdio, foi assistente de Gnessin. Os dois mais novos, Aleksei e Natália, integravam o grupo de jovens atores e se mantiveram como alunos no Estúdio da Rua Borondiskaia.

[41] Em V. P. Korsunova; M. M. Sitkoveckaja (orgs.), *Pieriepiska 1896-1939* (*Correspondência 1896-1939*), p. 173.

[42] S. Bondi, O Muzikalnom, Tchenii, M. F. Gnessina (Sobre a Leitura Musical de M. F. Gnessin). R. V. Glezer; M. F. Gnessin, op. cit., p. 81.

O curso constituía-se de estudos práticos dos seguintes temas: as leis do ritmo e da melodia – uma introdução à teoria musical que permitia ao ator um contato vivo com o material musical a partir do ritmo; a interpretação musical dos ritmos poéticos – análise do ritmo dos versos com o fim de evidenciá-los e ensinar o aluno-ouvinte a reconhecer a base musical da fala; e, por último, o estudo da técnica da leitura musical – análise das diferenças entre o canto e a fala[43].

> Para organizar uma Leitura Musical, e não apenas rítmica, Gnessin apresentou a primeira questão: qual a diferença entre a fala e o canto ou a recitação musical, mesmo aquela que se aproxima ao máximo da entonação da fala comum? A principal diferença está no fato de que no canto e na recitação a altura de determinada sílaba permanece inalterada, independentemente do tempo de duração da sílaba, enquanto na fala, todas as sílabas tônicas mudam invariavelmente de altura durante a pronúncia[44].

Os versos eram transcritos em notas musicais, de modo que, ao organizar musicalmente o ritmo da fala, evitava-se a submissão aos ímpetos do ator. Para Gnessin, a notação dos versos em notas fortalece, na consciência dos alunos, a ideia da ordem, condição inevitável da arte.

As fontes utilizadas para a criação eram textos da tragédia antiga grega, como *Antígona*, *Édipo Rei* e *As Fenícias*. Na verdade, as partituras para os textos de *Édipo Rei* e *Antígona* foram construídas por Gnessin ao longo dos anos, como preparação para as encenações sonhadas por Meierhold. No entanto, a impossibilidade de realizá-las no Teatro Imperial motivou ainda mais o encenador na criação do Estúdio, quando as composições puderam finalmente ser experimentadas.

No primeiro momento, o aprendizado era, sobretudo, coletivo. Realizava-se por meio de um coro falante que trabalhava sobre trechos das obras *Antígona* e *As Fenícias*. Gnessin introduzia os alunos no tema com palestras e exercícios práticos, o que implicava prévio conhecimento teórico do ritmo musical, da estrutura do verso e da expressividade do ritmo na música e na fala.

---

[43] Crônica do Estúdio, *O Amor de Três Laranjas*, livro 1, 1914, p. 60. Ver infra, p. 387.

[44] S. Bondi, op. cit., p. 90.

> Inicialmente o coro (mais ou menos dez estudantes) aprendia a melodia do canto com o piano. Depois começava o trabalho de transição do canto para a fala, o que não era fácil: o coro era ouvido em uníssono, mantendo o caráter da fala e realizando com precisão as indicações do compositor[45].

As falas das personagens principais e do coro eram submetidas à medida musical e algumas estrofes recebiam um tratamento melódico e/ou um acompanhamento instrumental. Para Vereg(u)ina, a dificuldade do estudo residia, principalmente, na necessidade de diferenciar a leitura musical do canto e, no caso do coro, a menor falsidade de um único integrante na proferição do texto tornava patente o erro diante do conjunto[46]. Os resultados do trabalho sobre a *Antígona* foram apresentados três vezes, para um círculo restrito de convidados, entre os quais os compositores Scriabine, Rímiski-Kórsakov e o cenógrafo Golóvin.

Apresentação pública do espetáculo Antígona. *Estúdio V. E. Meierhold, 1914.*

A aplicação do método Leitura Musical no Drama proposto por Gnessin não foi aprofundada na prática do Estúdio, porém alguns aspectos de sua teoria musical esclareceram o sentido de vários outros procedimentos cênicos pesquisados por Meierhold no período, pois a leitura musical enriqueceu as descobertas do encenador sobre os princípios da arte teatral. Podemos identificar, inclusive, a mesma estrutura de composição utilizada nas pantomimas do Estúdio e fixada nos estudos biomecânicos dos anos de 1920.

---

[45] Idem, p. 100.

[46] Pa doragan iskamii (Nos Caminhos da Pesquisa), em M. A. Valenteii et al (orgs.), op. cit., p. 58.

Gnessin considerava que as propriedades e regularidades da música estão sempre subordinadas à ideia do todo artístico. A obra era analisada a partir das formas (principais e subordinadas), da estrutura de cada parte (instáveis ou estáveis) e, por último, do conteúdo temático (similares ou contrastantes). A estrutura era dividida nas seguintes partes: introdução, junção-passagem ou ligação, posfácio e coda. Essa classificação, já conhecida na música, recebe em Gnessin uma outra interpretação, na medida em que os termos são considerados como partes orgânicas da obra como um todo, estando na mesma linha de desenvolvimento e não como acréscimos ou introduções. Para ele, a estrutura da obra musical é um processo, o processo de desenvolvimento do pensamento musical[47].

Do mesmo modo, "Meierhold busca integrar na peça a ser representada uma dramaturgia musical com introdução, exposição do tema principal, aparição de temas secundários, desenvolvimento, repetição do tema principal, culminação, final"[48]. São convergentes as perspectivas de Meierhold e Gnessin acerca da composição da obra, e o curso Leitura Musical no Drama reforçava, acima de tudo, a atuação artística, "obrigando os intérpretes a observar a construção rítmica e melódica da sua leitura, lembrando-os de que o verso é uma organização artística (e não apenas semântica), da fala, e a interpretação de um texto em versos deve ser construída, em relação ao ritmo e a melodia, segundo as leis da arte"[49].

Em 1915 o curso foi denominado Técnica do Discurso Poético e em Prosa, sob a orientação de K. A. Vogak, colaborador do Estúdio e da revista e parceiro de Meierhold e Soloviov na adaptação da obra de Gozzi, *O Amor de Três Laranjas*. Como revela o título do curso, houve maior ênfase na análise da linguagem poética e literária. A noção de drama musical, presente no curso de Gnessin, foi substituída pelo estudo dos aspectos formais do discurso poético e da prosa.

---

[47] S. Sriebkov, op. cit.

[48] B. Picon-Vallin, La Musique dans le jeu... op. cit., p. 40.

[49] S. Bondi, op. cit., p. 101.

A abordagem das linhas constitutivas do poema foi, em primeiro lugar, o estudo da técnica do discurso poético[50], em que eram analisadas as formas de versificação (métrica, silábica e tônica), as relações do ritmo com a métrica e da métrica com a tônica, as características da versificação no idioma russo e sua constituição rítmica, a rima, a influência da fala comum na poesia, e a pausa.

Tomando como modelo a tradição poética grega, seguia-se o estudo sobre a constituição da poesia, mas, no detalhamento da forma poética, a análise métrica se sobressaía[51]. Os versos alexandrinos, hexâmetros e pentâmetros foram analisados de acordo com sua divisão métrica, do pé do verso. O iambo[52] e o dátilo[53] determinavam a função de outros elementos, como a pausa, o ritmo, os acentos etc.

Podemos identificar aqui uma aproximação teórica e prática do Estúdio às ideias do movimento formalista e do futurismo russo, e às novas teorias da linguística. Como para os formalistas, no curso Técnica do Discurso Poético e em Prosa, não foram dimensionados os problemas do significado, ou seja, não lidaram com os estudos semânticos, enfocando-se a obra sobretudo do ponto de vista fonético, evidenciando a preocupação com a forma da pronúncia, ou seja, a forma oral.

A aproximação às teorias formalistas não caracterizou o abandono das referências dramatúrgicas e poéticas por parte do Estúdio. A obra poética de Aleksandr Blok, tomada por Vogak como símbolo da poesia russa moderna, foi analisada do mesmo modo, seguindo os novos pressupostos formais. Sabemos que, sem o simbolismo russo, não teria existido o futurismo russo, mas são inúmeras as distinções entre o melódico verso simbolista e a poesia futurista. Porém, a obra de poetas como Mikhail Kuzmin, Ana Akhamátova, publicada na revista *O Amor de Três Laranjas*, demonstrava a presença e a amplitude do movimento futurista (que não agia de forma unificada), e suas intersecções com o simbolismo, no Estúdio.

---

[50] Crônica do Estúdio, *O Amor de Três Laranjas...*, livro 4-5, 1914, p. 98. Ver infra, p. 402-403.

[51] Crônica do Estúdio, *O Amor de Três Laranjas...*, livro 1-2-3, 1915, p. 150. Ver infra, p. 416.

[52] Verso formado por uma sílaba breve e uma longa.

[53] Verso formado de uma sílaba longa seguida por duas breves, nomeado também verso esdrúxulo, proparoxítono.

Na segunda parte do curso, denominado Estudo sobre a Harmonia Poética, abordava-se e organizava-se a expressividade da palavra poética em virtude da sua própria estrutura sonora. A aliteração e a onomatopeia foram identificadas na tradição popular russa e na tragédia grega, e absorvidas como procedimentos poéticos aplicáveis. Os exercícios davam à poesia russa e à peça de Sófocles, *Electra*, o mesmo tratamento sonoro e pretendiam evidenciar a existência de um vínculo estreito entre as duas tradições.

Paralelamente, durante o inverno e a primavera de 1915, E. M. Golubev orientava as aulas destinadas à prática da respiração, da colocação técnica da voz e das correções da dicção. Formavam-se pequenos grupos nos quais os atores praticavam a técnica vocal por meio de leitura de jornal, poesias etc. Este curso integrava, como outros, as aulas especiais e periódicas, oriundas das necessidades práticas dos cursos principais.

A classe de atores, um grupo à parte, experimentava formas da poesia popular espanhola com o propósito de identificar procedimentos similares em outras formas poéticas e dramatúrgicas, até mesmo na tradição japonesa do haicai. Buscava-se a conexão entre a palavra cantada e a palavra falada por meio da recuperação das *modinhas russas*, e o drama de Calderón, *O Médico da Própria Honra*, permitiu também o estudo de elementos rítmicos da dança espanhola.

Apesar de não encontrarmos, a partir do outono de 1915, novos relatos sobre o trabalho vocal, neste período ocorreu a visita do poeta Vladimir Maiakóvski ao Estúdio e, entre os jovens estudantes, a tendência futurista tinha maioria esmagadora. O poeta futurista leu seus poemas para uma plateia formada por soldados feridos na guerra e jovens atores, e provocou um intenso debate entre os que defendiam os poetas simbolistas e os que defendiam os futuristas. Pondo fim à contenda, Meierhold afirmou: "Não façam comparações. Blok é um tenor e Maiakóvski um baixo, no entanto ambos são poetas autênticos. E não é preciso maltratar o novo. Eu também sou chamado de amaneirado e decadente, por que então vocês desejam estudar comigo?"[54].

Ainda que não tivesse produzido um resultado apreciável em relação ao gosto do espectador da época, ou alcançado nos exercícios públicos um nível técnico de excelência, os cursos destinados à expressão da palavra denotam a sua articulação inseparável de outros aspectos da cena. Nas encenações de Meierhold tudo deveria convergir: a plástica do movimento, a construção cênica, a participação do coro, o ritmo da fala poética[55].

Na estrutura da composição musical proposta nas aulas de Leitura Musical no Drama foi possível reconhecer procedimentos de composição usados nas pantomimas, e a análise métrica dos versos permitiu a Meierhold descobrir alguns dos fundamentos para a formalização do movimento expressivo.

O INCIPIENTE DIÁLOGO ENTRE O ESTÚDIO E O TEATRO ORIENTAL

As experiências do Estúdio da Rua Borondiskaia traduziram uma importante tendência das vanguardas históricas: a ampliação das fontes de referências e a possibilidade de paralelismos entre culturas. Se cada época identifica-se com uma visão do tempo, as vanguardas russas do primeiro terço do século XX projetavam um tempo que seria perfeito: o futuro. Junto à idealização do novo tempo, rompia-se com a noção de continuidade, de fidelidade ao passado, acirrando o confronto com a perspectiva ilusionista que vigorava até o final do século XIX. No movimento vanguardista culmina também o longo processo de descoberta e valorização de *outras* civilizações iniciado no romantismo, em que foram adotados procedimentos não só alheios, como contrários à tradição central do Ocidente.

A Rússia não pode ser considerada, exclusivamente, como parte da "tradição central do Ocidente". Sua localização geográfica e sua história política demonstram que "as relações culturais da Rússia com o Ocidente sempre foram prejudicadas pelo peso morto dos preconceitos enraizados, da hostilidade mútua provocada pelo desconhecimento e pela incompreensão, da falta de um esforço para penetrar mais a fundo na mentalidade do vizinho"[56]. Porém, as duas primeiras décadas do século XX assinalaram um rompimento, ao menos temporário, da incomunicabilidade entre a cultura russa e a Europa Ocidental. Houve uma intensa comunicação entre os artistas de vanguarda russos e ocidentais, e são inúmeros os paralelismos entre as experiências teatrais de vanguarda que se desenvolviam na Rússia e nos países da Europa, como França e Alemanha.

---

[54] Crônica do Estúdio, *O Amor de Três Laranjas...*, livro 1-2-3, 1915, p. 205.

[55] N. V. Pessotchinskii, Aktior v Teatre Meierholda, *Russkoie Aktiorskoe Iskusstvo XX Vieka* (O Ator no Teatro de Meierhold, *A Arte do Ator Russo no Século XX*), p. 88.

Na sincronia existente entre as experiências das vanguardas do período, interessa-nos menos determinar a autoria das ideias do que apontar a diversidade cultural e artística do amplo painel formado. Ao considerarmos as condições existentes no período, no que se refere ao acesso à informação e ao tempo necessário para a sua circulação, surpreende-nos a extensão dos esforços empreendidos por V. E. Meierhold e seus colaboradores na articulação e no reconhecimento de *outras* práticas artísticas. O Estúdio almejava identificar os princípios fundamentais de diferentes tradições teatrais, construindo uma arqueologia pessoal unificadora, segundo premissas estéticas e poéticas próprias.

O processo de generalização dos procedimentos alastrou-se também em direção ao Oriente. A ausência de realismo cênico, somada à eliminação do casual e do transitório, tornavam o teatro oriental uma das tradições exemplares da linguagem convencional, que era, como já vimos, o mote da concepção teatral de Meierhold. "A surpreendente característica do teatro oriental – a capacidade de influir com igual força tanto sobre a audição como sobre a visão do espectador – atraía a atenção dos inovadores teatrais que se voltaram para a história de um espetáculo sintético"[57].

Seria forçado traçar um paralelo direto entre os métodos do encenador e as filosofias orientais, mas é possível distinguir algumas conexões entre o teatro de Meierhold e a tradição cênica do Oriente, que encontrou grande ressonância na cultura simbolista europeia no final do século XIX. A passagem da Companhia de Otodziro Kawakami[58] pela Rússia, em 1902, revelou, pela primeira vez, o estilo modernizado do Teatro Kabuki e o virtuosismo de Sada Yacco[59], esposa de Kawakami, umas das raras atrizes a participar do universo então predominantemente masculino desta forma teatral. A arte de Sada Yacco impressionou encenadores como Adolphe Appia, Gordon Craig e também Meierhold, que até 1924 ainda escrevia sobre ela.

---

[56] B. Schnaiderman, *Projeções: Rússia/Brasil/Itália*, p. 17.

[57] E. V. Chákhmatova, Tradítsii Vostochnogo Teatra v Estétike Meierholda / Teatrálnoie Iskusstvo Vostoka (As Tradições do Teatro Oriental na Estética de Meierhold), *Teatrálnoie Ikusstvo Vostoka*, n. 0, Jurn, p. 102.

A ideia de calma, de silêncio interior, que faz parte dos sistemas filosóficos orientais, foi, para Meierhold, nas suas primeiras montagens (em especial no período simbolista), um meio de hiperbolizar as pausas e uma passagem para o teatro de Convenção. O *tremor exterior* e a *tranquilidade épica*, perseguidas no simbolismo, o conduziram a formular um princípio cênico importante: a economia. "Dizer muito com poucos meios, eis a essência do trabalho. A mais sábia economia ligada à maior riqueza [...]. Os japoneses, desenhando um só ramo de flores, evocam a primavera toda"[60].

Desde o período simbolista, o espaço cênico remetia a uma construção mais abstrata, transformando-se em um mundo concreto a partir da ação do ator, o que o acercava do uso do palco feito pelos orientais, e também pelo teatro elisabetano. Além disso, o uso do proscênio, que permitia a aproximação do espectador à cena, era visto por Meierhold, desde 1910, como uma necessidade do teatro convencional.

Nos espetáculos de nô, com suas cerimônias refinadas – em que os movimentos, os diálogos e o canto são rigorosamente estilizados, em que o coro representa um papel semelhante ao coro grego, em que a música contém uma sonoridade selvagem e transporta o espectador para um mundo de alucinações – os encenadores dispõem os atores sobre um tablado muito próximo do público, a fim de que suas danças, seus movimentos, seus gestos, seus esgares e poses se tornem bem visíveis[61].

---

[58] Desde 1900, a passagem da Cia. pela Europa causa furor. Apresentam um repertório de melodramas fantásticos que demonstra a teatralidade e a perícia dos atores. Kawakami não era um ator tradicional; após uma carreira política mal sucedida, dedicara-se ao teatro como professor de interpretação.

[59] Sada Yacco não era uma atriz profissional. Seu aprendizado nas artes tradicionais e como bailarina se deu por exercer a profissão de gueixa, até se casar com Kawakami. Sua entrada nos espetáculos da Cia. se deu por mero acaso, substituindo um jovem ator que se encontrava enfermo e que não poderia desempenhar o papel de heroína. Desde a primeira aparição teve recepção triunfante.

[60] Peter Altenberg citado por Meierhold, ver infra, p. 265.

A destruição do teatro convencional e sua transformação em um modelo mais próximo ao oriental foram experimentadas nas apresentações públicas das montagens feitas pelo Estúdio das peças de A. Blok, *A Barraca de Feira* e *A Desconhecida*, em 1914. Foram retiradas as cadeiras da plateia dando lugar a um grande tablado cênico: duas escadas laterais ligavam o palco principal às duas largas passagens que ocupavam todo o comprimento da sala, até o *hall* de entrada. A representação utilizava todo o espaço, abolindo completamente as fronteiras entre ator e plateia.

Nessas apresentações, afora os "servos de proscênio" (caracterizados com coloridas perucas do Kabuki), malabaristas chineses exibiam-se durante o intervalo. Os servos de proscênio, introduzidos por Meierhold na montagem de *Don Juan*, de Molière, em 1910, eram personagens criadas, basicamente, como no teatro oriental, a fim de cumprirem funções paralelas à ação dramática principal. Em *Don Juan*, os servos organizavam a ação cênica, anunciavam o intervalo e os acontecimentos posteriores, serviam diretamente à personagem principal, abrindo um tapete em direção à plateia, semelhante à "trilha florida" do teatro japonês[62]. Desde então, os *servos* ganharam vida longa no teatro meierholdiano, lembrando repetidamente ao espectador, por meio de uma ação direta, que ele se encontrava no teatro. Nas apresentações do Estúdio, entretanto, eles ganharam uma função mais provocadora, atirando laranjas na plateia, especialmente nos espectadores mais insatisfeitos.

A aproximação da plateia à cena, como no teatro oriental, foi experimentada também no *estudo* de *A Caça*. "Kuliabko-Koretskaia descobriu a maestria da técnica cênica nos modos da escola dos atores japoneses, demonstrados na Rússia pelo excelente artista Hanako"[63], ou seja, a pantomima era realizada com a ação do ator se desenvolvendo diante do espectador, na cena viva. Apesar dos fragmentos da peça *A Mulher Gato, o Pássaro e a Cobra*, apresentada em vesperal do Estúdio, em fevereiro de 1915, terem sido retirados da tradição chinesa, "não aspira nem à estilização nem à etnografia. A pantomima aproxima-se daquele tipo de representação cênica que conhecemos no Conde Carlo Gozzi em *Turandot*. A China, na visão veneziana do final do século XVIII"[64].

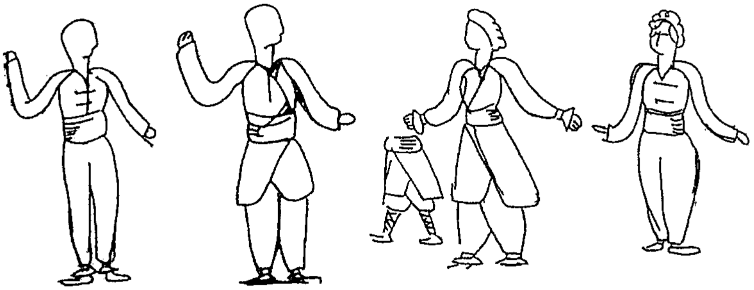
---

[61] Em *Meierhold – Stat'i, Pisma, Rietchi, Biessiedi, Tchast' Piervaia 1891-1917* (*Meierhold – Artigos, Cartas, Palestras, Conversas: Primeira Parte 1891-1917*), p. 93.

[62] E.V. Chákhmatova, op. cit., p. 109.

O aspecto ornamental do teatro japonês e chinês foi também observado por Meierhold, pois este, a seu ver, revelava-se na ambientação, na arquitetura da cena e do próprio teatro, na mímica, nos movimentos do corpo, nos gestos e atitudes do ator, subordinando "o psicologismo a um objetivo ornamental". Considerando que no caráter ornamental residia a expressividade das tradições cênicas do Oriente, o encenador salientava o papel da dança nessas formas teatrais, como "parte integrante dos procedimentos do grotesco", visto que "somente a dança pode subordinar as concepções grotescas a um objetivo ornamental"[65].

Os sinais de influência do teatro oriental na prática do Estúdio se refletem no uniforme utilizado pelos comediantes no cotidiano do trabalho, e também nas constantes citações que o encenador faz de obras (tanka, haicai) e artistas japoneses como Onono Orsu, Satsuma Dziooun, Chikamatsu Monzeamon[66] e Bashô.



---

[63] A companhia japonesa se apresentou em São Petersburgo em 1909 e 1915.

[64] Crônica do Estúdio, *O Amor de Três Laranjas...*, livro 6-7, 1914, p. 114. Ver infra, p. 413.

[65] Ver infra, p. 349.

[66] Chikamatsu Monzeamon (1653-1724) cujo nome real era Sugimori Nobumori dramaturgo japonês que produziu obras tanto para o Kabuki quanto para o Bunraku. Em vez de recorrer a temas simples, se concentrou em narrativas históricas complexas e poéticas, combinando diversas obras do teatro nô clássico.

A gestualidade do ator, situada nos limites entre a dança e o teatro, foi um dos sinais mais evidentes do reflexo do teatro oriental na educação do ator do Estúdio. Meierhold vislumbrava, para o ator do novo teatro, uma capacidade corporal similar à do ator japonês, que é, na visão meierholdiana, acrobata e dançarino. O ator japonês e o chinês foram adotados como modelo da autonomia da técnica do ator, por estarem preparados para construir a cena onde e como desejassem, apoiando-se apenas na sua própria habilidade.

Do rigoroso sistema da escola oriental no qual o ator, partindo do treino constante, aprende o ofício, identificamos procedimentos similares: o uso do cronômetro como um regulador do tempo cênico – em uma adaptação da medida do tempo por meio das batidas, presente em todo o teatro do Oriente; a manipulação dos objetos, lembrando a maestria dos atores chineses e japoneses que conseguiam extrair uma ampla gama de imagens provenientes de um único adereço; e, principalmente, a frase rítmica como modelo na composição do movimento. Como o ator oriental, o ator meierholdiano devia traçar o seu desenho no espaço graficamente, dividindo--o em pequenas unidades rítmicas.

Se nos primeiros anos nos deparamos somente com referências esparsas às formas teatrais tradicionais do Oriente, no programa de palestra do período de 1916/1917 estavam previstos temas específicos, tais como "Os Procedimentos Convencionais do Drama Indiano (Kalidasa)" e "Principais Espaços Cênicos e Princípios de Representação no Teatro Japonês e Chinês". Evidencia-se assim uma aproximação cada vez maior entre a prática meierholdiana e o teatro do Oriente.

5. O Doutor Dapertutto:

professor de pequenos movimentos e grandes polifonias

Eu não sou um professor, eu sou um explorador de
novas margens no mar do teatro.

MEIERHOLD

PRIMEIRO MOVIMENTO: PRÓLOGO

Nos anos de 1920 Meierhold definia-se, antes de tudo, como um professor de movimento para o palco. No auge do seu reconhecimento como grande encenador, uma declaração como essa pode ser ignorada por se tratar de um simples acesso de humildade ou, ao contrário, ser tomada como um sinal que expressa o modo como Meierhold analisava sua prática.

No período do Estúdio, o movimento cênico tornou-se, para Meierhold, o elemento essencial do teatro, o meio de expressão do ator na criação do espetáculo teatral. A sua importância frente aos outros elementos teatrais foi justificada pelo encenador da seguinte forma:

> Eliminando-se a palavra, o figurino do ator, o palco cênico, o edifício teatral e os bastidores, deixando-se somente o ator e a sua arte do movimento, o teatro continuará sendo teatro: o ator comunicará o seu pensamento ao espectador por meio do seu movimento, do seu gesto, da sua mímica[1].

---

[1] Crônica do Estúdio, *O Amor de Três Laranjas...*, livro 4-5, 1914, p. 93. Ver infra, p. 399.

A valorização do corpo como veículo de expressão foi um "fenômeno político-social e artístico que atravessou todo o século XX e que provocou uma renovação teatral sem precedentes, na aprendizagem, nas técnicas, nos estilos de interpretação e permitiu uma troca frutífera entre o domínio do dramático e do coreográfico"[2].

O discurso sobre o corpo, sobre os procedimentos e métodos e, especialmente, sobre as linguagens derivadas do seu uso ampliou-se sobremaneira no decorrer do século passado, e se organizou a partir de diversas formas de abordagem. Estas abordagens podem se articular através da análise dos aspectos técnicos e/ou formais, ou das linguagens artísticas derivadas do movimento corporal (como a dança, a performance, a dança-teatro etc.), ou ainda, fundamentarem-se em outras áreas do conhecimento humano, tais como a ciência social, a psicologia ou a neurociência. Todas, entretanto, contribuem para a formulação, iniciada no teatro ocidental nos primeiros anos do século passado, do conceito de um *corpo cênico*.

A noção de *corpo cênico* foi um traço comum ao pensamento e à obra de alguns dos mais importantes encenadores do século passado. Seu "objetivo comum, declarado, é fazer com que o ator, por meio da inevitável representação, esteja realmente presente em cena"[3]. No amplo painel da encenação do século XX, o rigor técnico expressava as exigências e particularidades do projeto cênico de cada *metteur en scène*, e objetivava desenvolver a consciência e o controle do próprio corpo pelo ator. Por outro lado, o valor do movimento no teatro ultrapassava as eleições estéticas e refletia, diretamente, as tradições culturais nas quais estavam inseridas as práticas cênicas.

No teatro russo do início do século XX, preponderava uma representação baseada exclusivamente na palavra. A necessidade de encontrar novos meios para o ator obrigou Meierhold a buscar, fora da história cultural e teatral russa, os precedentes técnicos do movimento para o palco. A ausência de paradigmas claros para a representação transformou outras formas artísticas, como a dança, em modelos a que recorria para reconhecer os princípios convencionais que idealizava.

---

[2] O. Aslan, Avant-Propos, em O. Aslan (org.), *Le Corps en Jeu*, p. 9.

[3] G. Azzaroni, *Il corpo scenico – ovvero la tradizione tecnica dell'attore*, p. 7.

> O ator contemporâneo não dispõe, até agora, de nenhuma regra relativa à arte do comediante (pois não há arte que não esteja submetida a leis, como indica esta ideia de Voltaire: "A dança é uma arte porque está submetida a leis"), o que faz com que se instale nela o mais horrível caos[4].

Nas pesquisas empreendidas no Estúdio da Rua Borondiskaia, entre 1913 e 1916, o corpo do ator foi descoberto como um instrumento e um lugar de criação, um meio ativo, formalmente elaborado, que não se restringia a reproduzir ações cotidianas, apoiando-se no movimento para expressar não só os traços exteriores, mas também a essência interna. O trabalho sobre o movimento, como afirma Soloviov, tinha como meta descobrir a motivação cênica do comportamento do ator no palco, visto que a expressividade da técnica do ator poderia constituir o meio de relação com o público[5].

A oficina teatral concebida por Meierhold no curso Técnica de Movimento para o Palco, no Estúdio da Rua Borondiskaia, tornou-se o suporte para seus experimentos teatrais no período, permitindo a sistematização e o aprofundamento, na base do erro e acerto, de novos meios de expressão física para o ator. Ainda que seja difícil apontar um período em que Meierhold não fez do palco sua *oficina teatral*, neste momento identificamos uma modificação na formulação e na condução da organização da cena.

Se no Estúdio da Rua Povarskaia, ou na Cia. Vera Komissarjévskaia, o ator cumpria rigorosamente o desenho determinado pela encenação, e a expressão plástica de seu gesto, de seu movimento, estava repleta de um significado proposto pelo encenador, no Estúdio na Rua Borondinskaia, ao contrário, Meierhold pretendia prover o comediante de uma técnica que o transformasse num criador capaz de abarcar a obra em sua totalidade.

---

[4] Ver infra, p. 333.

[5] Em *Teses para Palestra*, Tik 11287.64 do Fundo Soloviov.

As disciplinas que integravam o Estúdio V. E. Meierhold não visavam apenas propiciar a formação técnica, mas objetivavam forjar, em cada ator, um inventor, como observou Soloviov[6]. O trabalho pedagógico do Estúdio aspirava ordenar o discurso do ator a partir do movimento, tendo em vista que a elaboração de um vocabulário gestual foi uma das fases principais da criação, e organizadora da ideia da cena. "Meierhold procurava a correspondência da arte do ator à complexa síntese dos meios imagéticos da arte do século XX, a sua primazia na estrutura teatral polifônica"[7].

O intérprete deveria compreender a estrutura do espetáculo, a complexa trama na qual estava inserido, na medida em que "sabendo por qual razão aquilo que o circunda foi concebido de um determinado modo, sabendo que é produto da arte teatral, ao entrar no palco transforma-se em uma obra de arte"[8]. Do mesmo modo que a cena meierholdiana, que não aceitava limites de gênero e pretendia não estar circunscrita às tendências da época, o ator meierholdiano almejado deveria reunir uma verdadeira polivalência técnica a uma criatividade não menos ampla. "Visto que o intérprete meierholdiano é, ao mesmo tempo, um acrobata e um cantor, um *jongleur* e um bailarino, um atleta e um orador, aspirava-se inventar novas formas que abolissem as fronteiras que delimitam as pretensões especializadas"[9].

SEGUNDO MOVIMENTO: TÉCNICA DO MOVIMENTO PARA O PALCO

O curso Técnica do Movimento para o Palco desenvolveu-se de forma eminentemente prática e em estreita relação com todas as disciplinas ministradas no Estúdio. A orientação de Meierhold demonstrava uma preocupação objetiva com a aplicação dos procedimentos estudados nas outras aulas para a criação dos estudos e pantomimas. A disciplina ministrada por ele, que era o eixo pedagógico do Estúdio, baseava-se nos elementos técnicos e nos estudos teóricos realizados para experimentá-los cenicamente, do ponto de vista da composição da cena. Como afirma A. Gripitch, a proposta do ensino meierholdiano não estava restrita às técnicas de atuação[10], e a atenção dedicada aos procedimentos de composição da encenação tornava suas aulas uma classe da arte do ator e do encenador.

---

[6] V. Soloviov, Aktiory Teatra meierholda (Atores do Teatro Meierhold), *Jizn Iskusstva*, n. 42, p. 6

[7] N. V. Pessotchinskii, Aktior v Teatre Meierholda, *Russkoie Aktiorskoe Iskusstvo XX Vieka* (O Ator no Teatro de Meierhold, *A Arte do Ator Russo no Século XX*), p. 62.

[8] Crônica do Estúdio, *O Amor de Três Laranjas...*, livro 4-5, 1914, p. 96. Ver infra, p. 401.

[9] J.-J. Roubine, Théâtre et danse, em J. Lecoq (org.), *Le théâtre du geste, mimes et acteur*, p. 84.

Os temas do programa sucediam-se sem uma ordem cronológica e abrangiam indistintamente os mais variados aspectos da criação teatral, propondo caminhos claros para a sua aplicação. Como exemplo dos conteúdos abordados encontramos: o ambiente musical no melodrama, no circo, na farsa e no teatro oriental; o ritmo como base do movimento cênico; o controle do próprio corpo no espaço cênico por parte do ator; o uso do grotesco como morte ao psicologismo; e a *dimensão de alegria,* como necessidade básica do trabalho do ator[11]. Além da *Commedia dell'Arte*, outros temas da tradição teatral estavam presentes, e motivaram experimentos que visavam a aplicação dos procedimentos reconhecidos.

Cabia ao encenador a preparação técnica do comediante, e esta se pautava essencialmente pelo aprimoramento da linguagem corporal. Para Meierhold, a arte do movimento e do gesto exigia agilidade, precisão, leveza, ritmo, e por meio dela o ator "leva o espectador a um reino feérico onde voa o pássaro azul, onde os animais dialogam, onde Arlequim, o preguiçoso e o canalha, saído dos reinos das trevas, encarna-se em um tolo capaz de truques espantosos"[12].

Para tanto, a improvisação com objetos, tais como cestas, bastões, tapetinhos, bolas, espadas, mantos etc., induzia o ator ao desenho do movimento, à projeção no espaço e à descoberta de um vocabulário – próximo ao virtuosismo do ator oriental com os objetos, ou à agilidade e fluência do malabarista.

---

[10] Utchitielli Stsienii (Mestre da Cena), em M. A. Valenteii et al (orgs.), *Vstrietchi s Meierholdom* (*Encontros com Meierhold*), p. 125.

[11] C. Solivetti, La Commedia dell'Arte in Russia e Konstantin Miklasevskij, em K. Miklasevski, *La Commedia dell'Arte – o il teatro dei commedianti italiani nel secoli XVI, XVII e XVIII*, p. 156.

[12] Ver infra, p. 335.

A manipulação de objetos reais era, com frequência, substituída por objetos imaginários, o que ampliava a exigência de expressividade e precisão do movimento. Os estudantes exercitavam--se também com diferentes formas de andar: passos, corridas, saltos, maneiras de sentar, levantar e retornar, evidenciando o esforço do encenador em extrair do corpo do ator, mesmo nas ações cotidianas, uma linguagem *teatralmente* expressiva.

Meierhold começava com técnicas de movimento, do gesto, com o domínio do objeto na cena. Os exercícios eram transformados em *estudos*, dos *estudos* surgiam as pantomimas. Então, do exercício "Atirando o Arco" surgiu o *estudo* "A Caça" e, a seguir, a pantomima, que era treinada por todas as "gerações" do Estúdio. Vários desses estudos tornaram-se clássicos e integraram, mais tarde, o ensino da biomecânica[13].

Os *estudos*[14] eram criados com base em uma ação dramática concreta, retirada de temas ou motivos simples (ou cotidianos), de pequenas histórias de aventuras ou, ainda, de alguma obra literária. A partir do vocabulário técnico, recolhido dos improvisos individuais, e da eleição dos temas, os atores deveriam saber e poder responder às perguntas: o que quero, como devo agir, e o que faço para isso? O que pretendo do parceiro, o que causo a ele, o que recebo dele, como reajo? Identificamos nas aulas de Movimento para o palco uma hierarquia no processo de assimilação dos alunos, e o domínio técnico dos exercícios, como primeira etapa do processo, era um modo de apreender o seu significado e capacitar o ator para o improviso.

Meierhold acompanhava com atenção e cuidado os exercícios, estimulando individualmente cada ator. De início o encenador colocava-se apenas como um observador dos experimentos, mas, no decorrer do trabalho, participava com os estudantes da criação e composição de *estudos* e pantomimas[15].

---

[13] A. Gripitch, op. cit., p. 123.

[14] A palavra *estudo* tem uma rica tradição no teatro russo e não podemos precisar quem primeiro estabeleceu o conceito. O termo é utilizado por Meierhold, neste período, em francês. Podemos defini-lo como *uma improvisação dentro de uma estrutura.*

[15] A. Smirnova, V Studii na Boronkinskoii (No Estúdio da Borondiskaia), M. A. Valenteii et al (orgs.), op. cit. p. 88.

São de sua autoria os *estudos* "Cena com Carta" e "A Ratoeira" e, em parceria com S. Bondin, "Comédia Indiana sem Palavras".

Além da composição dos *estudos*, os atores eram frequentemente testados na sua capacidade de improvisação, visto que deveriam responder com agilidade e criatividade a qualquer tarefa dada. Um fato ilustra bem o caráter dos improvisos: Meierhold, quando da visita do futurista italiano Filipo Tommaso Marinetti ao Estúdio, pretendendo demonstrar a habilidade dos seus atores para o improviso, solicitou a Marinetti a sugestão de um tema a ser desenvolvido pelos alunos, *ex-improviso*. O futurista italiano sugeriu *Otelo*, de Shakespeare, e coube aos atores, por intermédio do movimento, apresentar a síntese da obra, depois de três minutos de preparação.

O improviso, na prática do Estúdio, estava associado a um processo de esquematização dos *estudos* criados nas aulas ou de um roteiro dramático preexistente, como a proposta por Marinetti. Para Meierhold, a redução de uma obra dramática a um esquema permitia analisar os fundamentos da tradição teatral e observar a estrutura da peça, as relações e funções das personagens, sem, contudo, definir a forma de representação.

A transição de um *estudo* para a pantomima exigia a articulação das ações corporais em um contexto mais complexo, ou seja, como recurso de elaboração de um roteiro. A pantomima "A Caça" demonstra o processo de fixação e transformação dos estudos: a prática de manipulação dos objetos imaginários originou o exercício "Atirando o Arco" e derivou uma série de movimentos que, fixados, converteu-se no *estudo* denominado "A Caça". O *estudo* pressupunha um tema, desenvolvido pela ação de um caçador, armado de arco e flecha, que espreitava um pássaro e tentava abatê-lo. Com o passar dos anos, o tema do estudo transformou-se numa pantomima, realizada coletivamente, na qual um grupo de caçadores improvisava por meio de ações previamente fixadas, ao som da *Valsa de Mefisto*, de Listz, a série de obstáculos de uma caçada.

Para examinar, simultaneamente, os vários temas da história do teatro, foram criados dois grupos com o propósito – definido por Meierhold – de estudar os procedimentos de outras tradições teatrais que, como a *Commedia dell'Arte*, tinham afinidades com os procedimentos utilizados no novo teatro. O primeiro grupo dedicou-se à análise dos *vaudevilles* dos anos 30/40 do século XIX e do drama espanhol, e o segundo ao estudo do grotesco. Posteriormente, o Teatro da Antiguidade e o Teatro do século XVIII foram eleitos como objetos de pesquisa. O resultado dos experimentos do Estúdio foi aberto ao público na 1ª Vesperal, realizada em fevereiro de 1915. A Vesperal caracterizou-se como uma apresentação das técnicas aprimoradas no primeiro ano do Estúdio, em que os organizadores pretendiam

> demonstrar o caráter do teatro popular [...] e o modo peculiar da técnica do ator desse teatro, a destreza, o movimento expressivo, o virtuosismo, a relação com os acessórios – tais como cestas, sacos, bastões, laranjas, canos, lenços, flores, bolas – em um jogo que se aproximava da manipulação do malabarista, os detalhes dos figurinos – capas, chapéus, bengalas, guarda-chuvas, cintos, sapatos, máscaras etc[16].

Dividida em três partes, formava um amplo painel da prática cênica do Estúdio. A primeira parte consistia no intermédio de Miguel Cervantes, *A Gruta de Salamanca*, encenado como um exemplo da literatura do teatro de feira, e a partir do procedimento de geometrização das marcações. A segunda parte reunia as pantomimas e *estudos* compostos pelos alunos e orientadores, tais como: Os Jograis de Rua, montados à maneira da antiga forma popular do fim do século XVIII; A História do Pajem que era Fiel ao Seu Amo e de Outros Acontecimentos Dignos de Apresentação, que restringia as marcações ao palco, sem fazer uso do proscênio, e objetivava treinar o movimento lento; um exemplo de encenação de um *scenario* da *Commedia*, *As Duas Esmeraldinas*; dois *estudos* derivados da tragédia de *Hamlet*: *A Ratoeira* e *Ofélia* (a cena da loucura), que pretendiam analisar o arcabouço do roteiro da obra shakespeariana; e, finalmente, uma pantomima no estilo das arlequinadas francesas da metade do século XIX, *Arlequim, o Vendedor de Bastonadas*.

A terceira e última parte da Vesperal agrupava a *clownerie* circense *Três Laranjas, O Telescópio Astrológico ou a Que o Amor de Alguém pelos Diretores de Palco Pode Conduzir*, o *estudo*

---

[16] Idem, p. 86.

Colin-Maillard[17]; representado à maneira do pintor Lancret, o mais curto dos estudos, *Duas Cestas, ou Quem Pegou o Melhor de Quem* e o já mencionado fragmento da peça chinesa *A Mulher Gato, o Pássaro e a Cobra*.

A crítica da época dividiu-se quanto ao juízo sobre o material apresentado. De um lado, Meierhold era acusado de propor uma escola de arte morta, com uma tendência antirrealista fanática[18]; de outro, louvava-se a iniciativa de empreender uma renovação em face de um teatro dominado por literatos[19]. A revista *O Amor de Três Laranjas* publicou trechos das críticas, seguidas de notas que contestavam e retificavam as observações, visto que estas diziam respeito principalmente ao predomínio de pantomimas e *estudos* sem diálogos e à esquematização, no modelo de *scenari* da *Commedia dell'Arte*, das obras apresentadas.

Os críticos sentiam falta, na apresentação dos estudantes, dos processos de revelação, de nexo psicológico no tratamento do tema e das personagens. Mas, para Meierhold, o conteúdo não estava relacionado à ação individual ou psicológica e, sim, ao conjunto da composição cênica. O que os críticos identificavam como o aspecto negativo da pedagogia meierholdiana era exatamente os meios de criação da linguagem convencional do Estúdio: a pantomima e a máscara.

A realização de pantomimas como processo educativo não foi uma questão de gosto, mas uma necessidade, visto que nas encenações de peças mudas se revelava, tanto para os atores quanto para o encenador, como reconhece Meierhold, "todo o impacto dos elementos primordiais do teatro: impacto da máscara, do gesto, do movimento e da intriga, [...] elementos que o ator contemporâneo ignora completamente"[20].

A partir de 1915 aprofundaram-se os mecanismos de criação das pantomimas e *estudos*, que perderam a função de ser apenas um meio de aprimoramento das capacidades técnicas, proporcionando uma abordagem expressiva, através da liberdade na eleição dos temas, na criação dos enredos e no desenvolvimento das composições. Na classe conjunta, ministrada por Meierhold e Soloviov, os alunos exercitavam-se com base em fragmentos dramáticos de textos (como *O Hóspede de Pedra* de Púschkin), ou aprimoravam antigos estudos como, por exemplo, a peça chinesa *A Mulher Gato, o Pássaro e a Cobra* e os derivados de *Hamlet*.

---

[17] Em francês no original. Refere-se ao jogo infantil *cabra-cega*.

[18] Crônica do Estúdio, *O Amor de Três Laranjas...*, livro 1-2-3, 1915, p. 132-149.

[19] A. Tumanskii, Kommiediia diele Studio (Comédia do Estúdio), *Teatr i Iskusstvo*, n. 23, 1915.

[20] Ver infra, p. 327-328.

Nesta etapa, os dezesseis *estudos* e pantomimas criados pelos alunos e orientadores, além da observância dos aspectos técnicos do movimento, objetivavam, por meio do exercício prático, estabelecer a relação da pantomima com os elementos materiais do espetáculo: o funcionamento da estrutura do palco, cenário e iluminação do espaço cênico; o figurino do ator e os acessórios de mão[21].

Afora a pantomima, a máscara foi o outro elemento de suporte para a formação do novo ator. Entretanto, a função da máscara para Meierhold, nos anos que antecederam a Revolução de 1917, foi menos um recurso técnico do jogo do ator, e mais um símbolo do processo de metaforização da cena. Para Vadim Tcherbakov, é importante dar atenção especial ao papel da máscara na obra de Meierhold, pois ela tinha uma função "em tudo aquilo que, na sua arte, se refere à duplicidade do homem no mundo, à suspensão diabólica das marionetes – isto é, às pessoas comandadas pelo destino. Mas, além das inúmeras variações de funções da máscara na poética de Meierhold, mesmo no plano puramente metodológico e técnico, a sua interpretação continua plural, submetida a diversas interpretações pelo próprio diretor em diferentes momentos de sua carreira"[22].

Desde o início, porém, a máscara demonstrou ser um instrumento eficaz para a prática do improviso, pois, ao apresentar um tipo fixo, o conteúdo da ação cênica era transferido para a linguagem, deixando o intérprete livre para a improvisação, sem perder tempo com a motivação psicológica dos seus atos. Ou seja, propiciava ao ator uma moldura a partir da qual ele podia imaginar, desenvolver, improvisar, isto é, combinar[23]. A máscara, como objeto concreto, foi utilizada nas montagens do Teatro Imperial no início da década de 1910, e sua referência no Estúdio limitou-se às tentativas de reprodução do modelo da *Commedia*, no curso de construção de acessórios e objetos cênicos oferecido pelo cenógrafo Iuri Bondi.

---

[21] Crônica do Estúdio, op. cit., livro 4-5, 1914, p. 90. Ver infra, p. 395-397.

[22] V. Tcherbakov, Po obie stroni maskii (Os Dois Lados da Máscara), *Teatr*, n. 1, p. 67.

[23] B. Picon-Vallin, Les années 10 a Petersbourg – Meyerhold, la Commedia dell'Arte et le bal masqué, em O. Aslan; D. Bablet (orgs.) *Le Masque, du rite au théâtre*, p. 155.

O aprofundamento dos estudos práticos e teóricos sobre a *Commedia dell'Arte* permitiu uma outra formulação do papel da máscara, que passou a ser vista por Meierhold como um *comportamento*, um sistema, determinado pela combinação dos movimentos do comediante em cena. O exercício do ator sobre os tipos da *Commedia* não pressupunha o uso de máscara, mas sim sua composição física, com o fim de criar uma máscara-tipo, vista pelo encenador como o principal fundamento da personagem.

> A personagem-máscara não simplifica, não esquematiza a imagem realística, mas a generaliza e a eleva ao nível do verdadeiro valor artístico, da invenção, do jogo, da maestria. Meierhold defende uma composição complexa da personagem, na qual o modelo principal do tipo de representação é móvel, capaz de revelar "uma quantidade infinita de modificações, de nuances", "o jogo maravilhoso de luz e sombra"[24].

Nas encenações meierholdianas, a relação ator-personagem só encontrou sua justa expressão nos anos de 1920, quando o encenador alcançou sua maturidade artística. Mas, na práxis pedagógica do Estúdio, Meierhold colocou-se a tarefa de educar um grupo de atores capazes de realizar, por intermédio do jogo, a personagem, o que nos permite afirmar que os fundamentos da escola meierholdiana para o ator foram preparados e experimentados na Rua Borondiskaia. As exigências de um desempenho baseado no rigor técnico e no aprendizado formal traduziam a convicção da expressão exterior como espelho do interior, e o ator meierholdiano foi sempre estimulado no desenvolvimento da sua imaginação criadora, no aprimoramento da sua natureza artística. O seu jogo era decorrente tanto dos meios de atuação assimilados como também de seus próprios sentimentos, que se transformavam ao serem organizados de forma artística.

---

[24] N. V. Pessotchinskii, op. cit., p. 105.

No entanto, Meierhold tinha consciência dos limites da experiência do Estúdio da Rua Borondiskaia, e se o binômio *pantomima-máscara* evidenciou um campo de possibilidades de desenvolvimento técnico para a arte do comediante, prefigurando o ator meierholdiano dos anos de 1920, não forneceu uma solução definitiva para os problemas de formação do intérprete e de criação de um novo teatro. "Sua irritação era que não só no Estúdio, mas também no teatro, enfrentava constantemente a necessidade de treinar as verdades elementares, o bê-á-bá, aquilo que, apesar da sua prática e talento, não era dominado pelo ator"[25].

O cabotinismo idealizado por Meierhold, além de pretender restaurar a atuação corajosa, sintética, plena de alegria e consciente dos seus atributos poéticos (reconhecida por ele no ator da *Commedia*), apontou para o rompimento com os limites do teatro dramático. O ator era um dançarino, um músico, um escultor da cena, e a *personagem-máscara* que representava reunia, polifonicamente, temas e arquétipos eternos e as encarnações reais do seu tempo. Ao formular o princípio da *polifonia teatral*, no qual os elementos que compunham a cena perdiam a sua função ilustrativa e ganhavam autonomia, podendo inclusive divergir, o encenador sugeria para o ator o mesmo caminho. Isto é, que ele próprio se tornasse um instrumento polifônico.

TERCEIRO MOVIMENTO: O ATOR DANÇARINO-MÚSICO-ARTISTA PLÁSTICO

O Ator Dançarino

A noção de um ator dançarino, para Meierhold, não é exatamente a de um ator que dança. Na medida em que o encenador amadurecia sua concepção de um teatro de Convenção, definia também uma perspectiva teatral que refutava, categoricamente, a divisão estática entre formas espetaculares como a dança, o teatro, o drama musical, a pantomima etc.

---

[25] A. Smirnova, op. cit., p. 106.

A dança, vista por ele como a principal fonte do teatro, não era uma expressão distinta, e sim integrante da linguagem cênica. A tragédia grega, com seus coros dançantes, e o teatro japonês, demonstravam, a seus olhos, a função das duas formas de expressão, pois nas suas estruturas dramáticas, "onde a palavra perde sua força expressiva começa a linguagem da dança"[26].

Nas suas encenações, o papel reservado por Meierhold à linguagem do corpo não foi secundário. Ao contrário, o caráter artificial do movimento, a essência rítmica e sua base ornamental o tornaram imprescindível como veículo dos sentidos mais elevados da obra. Ou seja, cabia à dança, à linguagem não verbal, tornar compreensível, como pretendia Wagner, a música e a poesia.

> Onde o corpo humano, colocando sua flexibilidade a serviço da cena, a serviço de sua expressividade, atinge seu mais alto desenvolvimento?
>
> Na *dança*.
>
> Pois a dança é o movimento do corpo humano na esfera rítmica. A dança é para o corpo o que a música é para a alma: uma forma criada artificialmente e não mediada pela consciência[27].

Meierhold não desconhecia as transformações e as experiências no campo da dança. A revolução capitaneada por Diaghilev no balé russo procedeu da mesma fonte de ideias que alimentou o projeto meierholdiano de um novo teatro: a revista *Mundo da Arte*, a primeira publicação russa do movimento simbolista. Meierhold chegou inclusive a participar, como ator-bailarino, com o seu velho Pierrô, de uma coreografia concebida por Fokine, em 1913. Na primavera do mesmo ano, em Paris, o encenador do Teatro Imperial dirigiu um espetáculo protagonizado pela bailarina Ida Rubenstein que, como toda dança russa, causou furor entre o público parisiense. Entretanto, a direção de Meierhold não suscitou grande entusiasmo e, de sua passagem pela França, a melhor recordação foi a amizade firmada com o poeta Apollinaire.

Além disso, na dança de Isadora Duncan e no advento da teoria rítmica de Jacques Dalcroze, Meierhold via sinais de que o ator contemporâneo começava a compreender o sentido do gesto e do movimento na cena.

---

[26] Ver infra, p. 246.

[27] Idem, p. 245-246. Grifo do autor.

O aprendizado do ator por meio do movimento seguia, no Estúdio, uma ordem precisa, como já afirmamos anteriormente. Em primeiro lugar, os alunos eram motivados a trabalhar, de forma improvisada, com a percepção do corpo humano no espaço, e com a exploração do *gesto como onda*, com o objetivo de readquirir uma viva expressão por meio do movimento corporal[28].

O primeiro aspecto, a percepção do corpo no espaço, foi amplamente explorado nas aulas de Soloviov e de Meierhold. Seu estudo baseava-se no *Trattato dell'arte del ballo* (*Tratado da Arte do Baile*), de Guglielmo Ebreo[29] e, especialmente, no preceito *partire del terreno*, definido no Estúdio como a habilidade do ator de se adaptar ao espaço e ao conjunto dos integrantes da cena[30].

O tratado de Guglielmo examinava várias hipóteses da origem da dança, partindo da cultura grega em particular, e estabelecia treze princípios obrigatórios para a perfeita execução da dança de corte – que se destinava quase exclusivamente à diversão. Vale notar que, apesar de Meierhold destacar apenas uma das regras estabelecidas no tratado, as demais não foram ignoradas, podendo ser reconhecidas e associadas a outros procedimentos da prática do Estúdio.

Guglielmo Ebreo definia a norma *partire del terreno*, como "a valoração do lugar e do aposento em que baila; a capacidade do bailarino de distanciar-se da dama e de recuperá-la, respeitando o tempo e comensurando o passo ao espaço disponível". As outras regras estabeleciam as qualidades do movimento, a percepção do tempo na dança e os meios para o bom improviso.

As principais qualidades do movimento eram: a *maneira*, que enunciava a perfeição formal; o *movimento corporal*, que se manifestava somente por meio do corpo perfeito do bailarino; e o movimento *aéreo*, que permitia o gesto gracioso e o estado majestoso e ligeiro. Além disso, do bailarino exigia-se a *precisão da medida*, na concordância da voz e do tempo e do tempo e do passo, e a *memória*, que era a qualidade de atenção ao som, permitindo uniformizar o passo no tempo da música. A consciência do tempo, também denominada *medida*, constituía uma regra básica, definida como a capacidade de manter o *pulso* do movimento.

---

[28] Crônica do Estúdio, *O Amor de Três Laranjas*..., livro 1, 1914, p. 61. Ver infra, p. 389.

[29] Guglielmo Ebreo (ou Giovanni Ambrosio), chamado de Pesarese, coreógrafo e teórico da dança, viveu entre os anos de 1400 e 1481. Foi aluno do mestre Domenico da Piacenza, o primeiro a escrever um tratado de dança. A obra de Ebreo, uma das mais antigas sobre a dança de corte, é reconhecida como uma das melhores sobre o tema, totaliza oito títulos. Os princípios e formas coreográficas aí descritos eram populares até o início do século XVII, tendo sido publicados até 1893.

[30] Crônica do Estúdio, *O Amor de Três Laranjas*..., livro 1, 1914, p. 61. Ver infra, p. 389.

O conceito de tempo definia-se na seguinte ordem: a regra *partire del botte* era a capacidade de distinguir o tempo e dançar de forma correta. A esta se seguiam três formas de divisão temporal: bailar *contra o tempo*, em que o bailarino experimentava sair do tempo e retornar a ele; *mettere nel tempo*, em que o bailarino, apesar do insistente ajuste que o músico faz, mantém-se *fora do tempo*; e, por último, *cavare del tempo*, em que o músico tenta induzir o bailarino a sair do tempo e ele se esforça para estar de acordo. O bailarino deveria, ainda, conhecer a *chiavi*, pois sua aplicação permitiria a criação de uma nova dança, baseada, acima de tudo, no impacto estético e não na valorização técnica, sendo que seu fundamento residia em dois princípios musicais: o *bemole* e o *bequadro*[31].

Tal como para Guglielmo, o ator-dançarino do Estúdio buscava a perfeição formal, o ajuste da relação entre corpo e voz, tendo em vista a noção da cena como uma composição coletiva, e a formação musical como base para o movimento. O *bequadro* (que em russo também pode ser chamado de *znak otkaza*, ou seja, *sinal de recusa*) era a *chiavi* proposta por Ebreo, e serviu, no início dos anos de 1920, como referência para a elaboração do movimento biomecânico[32]. Nas descobertas do Estúdio, o conceito de *recusa* (*otkaz*), mencionado no capítulo anterior, relacionava-se diretamente com a estrutura do movimento cênico concebido sobre o modelo de uma frase musical, e o seu uso, como em Guglielmo, permitia explorar sua qualidade estética além de ser um recurso para a improvisação.

---

[31] *Bemole*: abaixar meio tom de uma nota. *Bequadro*: deixá-lo como está. A escrita musical da Renascença não notava os dois sinais. Eles eram princípios do improviso, cabendo ao executante decidir o seu uso, produzindo a partir dele o que era denominado *música ficta* (música falsa). No contexto do tratado de Guglielmo Ebreo, denunciam uma qualidade, na medida em que o *bemole* se associa ao movimento mole, e o *bequadro* ao movimento duro.

[32] B. Picon-Vallin, La Musique dans le jeu de l'acteur meyerholdien, *Études & Documents – Le Jeu de l'acteur chez Meyerhold et Vakhtangov*, t. 3, p. 41.

O estudo do movimento e a tentativa de analisar sua estrutura a partir da decomposição (separação de suas partes constituintes), alteraram substancialmente o conceito de ação do teatro meierholdiano. Ao estabelecer um *ciclo de realização* ou *ciclo de ação* para o movimento cênico, dividindo-o em três etapas precisas – começo, desenvolvimento e fim – Meierhold atribuiu à ação do ator um valor expressivo próprio, desvinculado de sua significação. É possível traçar um paralelo entre o *ciclo de realização* ou *ciclo de ação* meierholdiano e a estrutura rítmica *jo-ha-khu*, estabelecida por Zeami.

Não há evidências concretas de que Meierhold conhecesse, no período em questão, os escritos do criador do teatro nô. Porém, os sinais deixados nas crônicas do Estúdio e as inúmeras referências ao teatro oriental indicam uma aproximação visível entre as descobertas empreendidas pelo encenador russo e a tradição oriental, como abordado anteriormente. As formulações meierholdianas sobre o movimento, que incluíam *o ciclo de realização* e o *sinal de recusa*[33], podem ser compreendidas à luz da organização proposta no teatro nô. Essa organização identifica a estrutura rítmica como princípio básico do movimento, e assim o subdivide:

> *Jo-ha-khu* (a palavra *jo* significa literalmente início ou abertura, *ha* significa intervalo ou desenvolvimento e *khu* guarda o sentido de rápido ou clímax). Nessa estrutura, começa-se lentamente, daí, gradual e suavemente acelera-se em direção ao pico. Depois do pico, ocorre geralmente uma pausa para depois se reiniciar o ciclo de aceleração: um outro *jo-ha-khu*[34].

Do mesmo modo, para Meierhold, o *ciclo de realização* se constituía como frase rítmica, e delimitava o campo no qual se desenvolveria a ação do comediante, que jamais deveria exceder os limites dessa estrutura, assegurando que o seu temperamento se manifestasse apenas no jogo calculado. O ritmo era tomado como base da dicção e do movimento dos atores, e fomentava o renascimento da dança no teatro. Meierhold sonhava com um teatro em que "a palavra [...] poderá facilmente transformar-se em um grito harmonioso ou em um silêncio melodioso"[35] no qual "a música reina no seu plano enquanto os movimentos do ator correm num plano paralelo"[36].

---

[33] Meierhold define três etapas no *ciclo de realização* da ação: começo, desenvolvimento e fim. O *sinal de recusa* é o modo como se realiza a primeira etapa do *ciclo*.

[34] Y. Oida e L. Marshall, *O Ator Invisível*, p. 61.

Assim como o *jo-ha-khu, o ciclo de ação* meierholdiano repetia-se em cada parte da composição e, mesmo invisível para o espectador, era a base da ação do ator. De modo que a estrutura rítmica e a mecânica de decomposição do movimento, propostas por Meierhold, não se referiam apenas a cada gesto, mas também à organização global do *estudo.*

> Pode-se revelar a ideia de uma obra não apenas através dos diálogos das personagens, que nascem da arte dos atores, mas também pelo ritmo de todo o quadro, colocado em cena pelo cenógrafo, pelo jogo de cores, e pelo que determinará o encenador na disposição dos praticáveis, no desenho dos movimentos e nas relações entre os grupos[37].

Ao conceber a representação como uma criação original – da qual emerge, por meio do gesto e do movimento, a vida das personagens – Meierhold encontrou valores independentes para o movimento, propondo que o próprio jogo do ator fosse parte constituinte dos conteúdos expressos na cena.

Entretanto, a noção de *corpo cênico* decorreu, na obra meierholdiana, do desejo de descobrir a natureza própria do teatro, de libertá-lo do domínio exclusivo da palavra, e de transformar a relação da cena com o espectador. Nas sucessivas montagens de pantomimas, realizadas a partir de 1910, o movimento era ainda uma espécie de comentário plástico da palavra, e revelava-se como um procedimento concreto de criação da convenção para o novo teatro. A pantomima foi eleita como antítese do *palavrório* e de um teatro que reconta servilmente a peça, e foi também o caminho mais curto para a ressurreição dos princípios essencialmente teatrais. Mas o principal trunfo da pantomima para Meierhold era a ligação puramente plástica com a ideia do grotesco cênico, pois a sua base, segundo a terminologia do encenador, era *o mimetismo em todas as suas formas.*

---

[35] Ver infra p. 236.

[36] Idem, p. 401.

[37] Idem, p. 279.

Meierhold descobriu, ao explorar a pantomima, a possibilidade de expressar as ideias do texto apenas pelo movimento. No entanto, o uso desse procedimento na construção do espetáculo exigia um ator adestrado, capaz não só de reproduzir o movimento convencionado pela encenação, mas, sobretudo, de criar. Antes de ensinar o ator a criar imagens com significados simbólicos, era necessário ensiná-lo a elevar ao mínimo as manifestações do comportamento cotidiano. "Os caminhos da superação da materialidade do corpo do ator não eram o objetivo principal, mas a continuação lógica das buscas da verdade cênica nas condições do naturalismo que se esgotava"[38].

O processo de elaboração dos *estudos* e pantomimas amadureceu nos anos posteriores à criação do Estúdio, e a continuidade das pesquisas baseadas no movimento, como procedimento cênico, foram aplicadas no ano letivo de 1915/ 1916. Agregou-se a essa pesquisa a tentativa de superação dos exercícios realizados na Técnica dos Movimentos Cênicos, em direção a um trabalho baseado em trechos de textos dramáticos, com o uso da palavra. A retomada do *estudo* sobre a cena da loucura de Ofélia, como parte do cultivado e não realizado projeto de montagem da *Tragédia sobre Hamlet, o Príncipe Dinamarquês*, e o segundo quadro de *O Hóspede de Pedra* de Púschkin, integraram um momento da pesquisa em que o processo foi dividido em duas etapas: primeiramente, a criação dos *estudos* se desenvolvia apenas através do movimento, e as pantomimas eram construídas de modo a estarem preparadas para a inclusão da palavra; em um segundo momento, com a realização da ação verbal e corporal, o esforço se voltava para pôr de acordo a expressão da palavra e do movimento.

Meierhold compreendeu que só poderia ter o sucesso na associação do movimento com a palavra nos *estudos* e pantomimas quando superasse definitivamente a plasticidade da dança como expressão abstrata (como proposta por Isadora

---

[38] I. M. Krasovskii, *Iz ópyta teatral noi pedagóguiki V. E. Meierholda 1905-1917* (*Da Ótica da Pedagogia Teatral de V. E. Meierhold 1905-1917*), p. 40.

Duncan[39]). Ou seja, o ator dançarino meierholdiano permanecia, naquele momento, no limite do movimento elaborado artisticamente e formalmente, mas sem alcançar uma manifestação metafórica do real. Pois, embora afirmasse que "'a ação visível e compreensível' – expressa pelo ator – é uma ação coreográfica"[40], considera Meierhold que ela deve estar, como linguagem, circunscrita ao realismo teatral:

> pisando perto desse limite, mas nunca sobre ele, não chega ao compromisso da balança entre uma e outra. A comediante compõe todo o seu desempenho unicamente na esfera da verdade teatral e aí, onde ela quer captar por completo os corações do seu público, usa tais efeitos, que mostram, apenas por um momento uma face naturalista, e logo ela conduz o público ao campo das imagens de natureza cênica[41].

O Ator Músico

As relações entre V. E. Meierhold e a música são profundas e compreendem um vasto campo. Com uma formação musical que o capacitava a substituir, se necessário, o regente de uma orquestra em uma apresentação pública, Vsévolod Emilievitchii sempre considerou sua formação musical como a base de seu trabalho de encenador. O estudo do piano e do violino na infância e na adolescência, decorrentes da predominante influência materna na sua educação, permitiu que acumulasse uma vasta cultura musical.

Na sua trajetória, Meierhold recorreu à colaboração de compositores como Iliá Satz, Gnessin, Prokófiev, Chostakóvitchi, entre outros, colaboração esta que sempre "foi benéfica para ambas as partes, seja para as pesquisas de Meierhold relativas à música no teatro, seja para os próprios compositores a quem Meierhold dava impulsos criadores"[42].

---

[39] Crônica do Estúdio, *O Amor de Três Laranjas...*, livro.4-5-6-7, 1915, p. 209. Ver infra, p. 427.

[40] Ver infra, p. 246.

[41] Crônica do Estúdio, *O Amor de Três Laranjas...*, livro 4-5-6-7, 1915, p. 211. Ver infra, p. 429

[42] B. Picon-Vallin, La Musique dans le jeu..., op. cit., p. 35.

No teatro russo, nas primeiras décadas do século vinte, a relação entre o teatro e a música transformou-se, visto que o novo teatro exigia uma música originada pela cena, e intrinsecamente ligada à encenação. "A música agora não é simplesmente uma citação do grande mundo da vida real. Ela sonoriza um todo – inspirado pela vontade do diretor. O pequeno mundo do drama é um mundo completo, no qual o homem é concebido em toda a complexidade de suas relações reais[43].

Nas encenações que realizava, Meierhold utilizava a música não como fundo, mas como base para a composição cênica, como meio de triunfar sobre o naturalismo, pois, para ele, a vida da música não era a mesma que a da realidade cotidiana. Desde as experiências do Estúdio da Rua Povarskaia, em colaboração com I. Satz, a música tornou-se uma personagem da ação, uma participante capaz de influir no desenvolvimento do drama. O culto à música, presente no movimento simbolista, ganhou corpo nas encenações meierholdianas, e se afirmou como uma voz – por vezes entrelaçada à ação cênica, por vezes autônoma. E, como em Appia, faz nascer a concepção dramática[44].

> Meierhold experimentava subjugar a arte dramática às leis da composição musical. Aqui não é apenas a ênfase na maestria, a inveja da solidez profissional da arte vizinha, o ciúme da música como padrão de pureza das formas artísticas, e tampouco a memória de certas épocas e culturas teatrais, nas quais a parafernália musical foi colocada no centro da roda. Tudo isso foi utilizado quando balançaram as bases no cosmos cultural. Pois a própria constituição da direção foi provocada pela demanda de descobrir a equivalência para as novas correlações entre o homem e o mundo, o indivíduo e a multidão, a pessoa e a história[45].

A noção da encenação como análoga à composição musical surgiu no início de sua carreira na Cia. do Drama Novo. Este fato pode ser comprovado pela carta escrita por Meierhold a Tchékhov, em 1904, em que considera, como *chave* para a justa interpretação da peça O *Jardim das Cerejeiras*, o caráter abstrato que reconhece em uma sinfonia de Tchaikovskii. A forma sinfônica, que se caracteriza pela multiplicidade dos executantes para cada instrumento e pela diversidade de timbres, e que os gregos consideravam uma forma musical com consonância perfeita, delineou-se, para Meierhold, como a fonte de inspiração para a estrutura da obra cênica.

---

[43] N. Tarchis, Rejisseina i Mus'ka, *Mus'ka i Spiektakli* (Direção e Música, *Música e Espetáculo*, p. 23.

[44] Ver infra, p. 243-244.

[45] N. Tarchis, O "Musical nom Realizme" Meierholda (Sobre o "Realismo Musical" em Meierhold), em B. Picon-Vallin (org.), *Meyerhold – La mise-en-scène dans le siècle*, p. 351.

A leitura das partituras das encenações de Meierhold apresenta, no plano dos estudos teatrais, uma extraordinária perspectiva. Elas nos obrigam a falar da cena a partir de um certo *sinfonismo cênico*, em que encenação quer dizer ritmo, plástica, palavra, entonação, tudo serve como expressão e construção da ação dramática do espetáculo[46].

O modelo musical influenciou progressivamente os modos de criação de Meierhold, inclusive a formação do ator, habilitando-o a coordenar a sua presença com os outros tópicos da encenação. O período que antecedeu o Estúdio da Rua Borondiskaia, como demonstram as reflexões sobre o drama musical desde a encenação de *Tristão e Isolda*, levaram-no a submeter o ator "ao desenho tônico da partitura, para realizar um desenho plástico simples, claro, concentrado, baseado num princípio de economia, capaz de definir um traço esboçado pela orquestra, e até de completar a partitura e, portanto, de introduzir uma espécie de diálogo com ela"[47]. Para Meierhold, no drama musical os jogos da cena eram ditados pela partitura, e permitiam a simultaneidade da ação teatral, que estava desobrigada da ilustração. O movimento do ator tornou-se *música plástica*, desenho exterior que representava a dinâmica interna do enredo.

É visível que a formação musical do comediante foi concebida como parte fundamental do seu projeto pedagógico, desde o primeiro Estúdio, em 1908/1909. Porém, o laboratório do Estúdio da Rua Borondiskaia permitiu-lhe aprofundar os estudos musicais e ampliar o campo de referência para além da ópera, do drama musical. No curso Técnica do Movimento para o Palco, a análise focalizava formas de utilização da música como fundo musical e sua relação com o movimento, como demonstra o programa abaixo:

---

[46] A. Chepourov, Mise-en-scène et musique, em B. Picon-Vallin (org.) *Meyerhold – La mise-en-scène...*, p. 357.

[47] B. Picon -Vallin, La Musique dans le jeu... op. cit., p. 36.

> Diferença entre os fundos musicais: na senhora Füller, na senhora Duncan e seus herdeiros (a psicologização das obras musicais), no melodrama, no circo e no teatro de variedades, nos teatros chinês e japonês. O ritmo como suporte dos movimentos. O desenho do movimento é sempre a música, ou a que realmente existe no teatro, ou a que é suposta, como se o ator cantarolasse enquanto age[48].

Da relação entre o fundo musical e o movimento emergia a possibilidade de criar planos em que a música e a ação do ator, cada uma em um plano independente, formariam uma espécie de polifonia. O elemento de integração desses dois níveis era o ritmo, ou seja, a rede rítmica tecida pela coexistência dos diferentes planos. Beatriz Picon-Vallin identifica neste período o primeiro esboço da teoria do contraponto que, nos anos de 1930, seria formulada por Meierhold como a possibilidade de que "um ator autenticamente musical conserve exteriormente a liberdade de seu comportamento teatral, mas, de fato, esteja ligado à música durante todo o tempo em um complexo contraponto rítmico"[49].

A aplicação dos princípios musicais servia tanto para a criação dos movimentos quanto para o tratamento da palavra pelo ator. Paralelamente ao trabalho de decomposição do movimento, realizado por Meierhold, as aulas de Gnessin e Bondi tratavam de decompor a fala cênica, por meio do estudo do verso ou da criação de uma partitura rigorosa, em que o ator encontrava a mesma restrição e a mesma liberdade dos cantores de ópera, como vimos no capítulo anterior. Para Meierhold, o ritmo era o elemento que permitia ao ator a liberdade dentro da partitura, pois era compreendido como algo que se opunha à rigidez do metro. Ao tecer uma estrutura rítmica, o ator podia realizar as variações e nuances que particularizariam o seu jogo cênico.

---

[48] Crônica do Estúdio, *O Amor de Três Laranjas...*, livro 1, 1914, p. 61. Ver infra, p. p.389.

[49] B. Picon-Vallin, La Muse que dans le jeu... op. cit., p. 37.

Meierhold constroi assim uma analogia entre o ator improvisador e o rigoroso instrumentista. O ator-músico projetado no Estúdio descobre que, além de ser ele o seu próprio instrumento, sua expressão deve ser formalizada do mesmo modo que a partitura da encenação: em uma dramaturgia musical. O ator-músico almejado não era somente o bom executante, mas o compositor com pleno domínio da sua criação – o que daria ao ator a noção plena das intersecções de sua arte com a obra. A formação musical pretendia dar o domínio do tempo teatral e, alternando momentos estáticos e dinâmicos, capacitar o ator a estabelecer o seu jogo no tempo e no espaço da cena.

O Ator-Artista Plástico

A organização temporal do jogo cênico pressupunha ainda a elaboração do movimento no espaço. Assim como a encenação de Meierhold transformou o modelo escultural da cena em concepção baseada na arquitetura, o ator por ele proposto também ganhou uma dimensão tridimensional. E, como nos outros procedimentos cênicos abordados, estabeleceu-se um esquema primário de decomposição do espaço baseado nas figuras geométricas básicas – círculos, quadrados, retângulos – e o jogo com os objetos, a dança e a acrobacia serviram, como vimos, de instrumento para a dilatação da ação do ator no espaço cênico.

No Estúdio, o ator-artista plástico, ou ator-cenógrafo, proposto por Meierhold, tinha a preocupação fundamental de *viver segundo a forma do desenho*[50]. A análise dos princípios utilizados na pintura – linhas, formas e cores – era um meio de esclarecer o sentido do desenho cênico, e o estudo prático dos elementos materiais do espetáculo – cenário, figurino, acessórios e iluminação – instrumentalizava o intérprete para a compreensão da cena como um espaço que permitia o jogo simultâneo entre todos os elementos do espetáculo. "Já que o meu jogo chegará ao espectador simultaneamente com o fundo pictórico e musical, então, para que o conjunto de todos os elementos do espetáculo tenha *um sentido determinado*, o jogo deve ser um dos componentes da soma dos elementos atuantes"[51].

---

[50] Crônica do Estúdio, *O Amor de Três Laranjas...*, livro 1, 1914, p. 62. Ver infra, p. 390.

Porém, o eixo do trabalho do ator-artista plástico não estava restrito ao caráter pictórico da cena ou aos meios de caracterização da personagem, mas fundava-se na articulação destes elementos com a arquitetura do palco. No Estúdio, o palco (descrito no artigo "A Barraca de Feira" como *esse lugar sagrado onde acontecem milagres*), foi tomado como símbolo de um espaço a ser ocupado pelos atores. Estes deveriam conhecer profundamente o seu funcionamento, explorando planos, linhas e áreas de atuação, e reaprendendo os antigos segredos da caixa cênica.

Ao projetar uma analogia entre as leis do teatro e as leis das artes plásticas, o corpo do ator ganhou volume, forma e cor, e aprendeu a diferenciar e a construir, partindo do movimento, o espaço cênico. Mas, apesar da perspectiva arquitetural, Meierhold respeitava a tradicional organização da cena italiana. O uso do palco e do proscênio permitiu a aproximação entre a cena e a plateia, baseada nos procedimentos do teatro popular e da tradição oriental, mas não eliminou a frontalidade da caixa do teatro. Ao contrário, foram as investigações realizadas neste espaço que os conduziram, o encenador e seus comediantes, aos experimentos concebidos, por exemplo, para a cena construtivista dos anos de 1920. O palco vazio revelou a teatralidade inerente ao próprio edifício teatral.

> O novo ator compreendeu tudo. Adivinhou essas leis quando examinou o teatro vazio, quando, perturbado, percorreu a cena deserta, quando suas mãos conheceram os copos de papelão, quando contemplou longamente a orquestra vazia e as estantes negras dos músicos[52].

Meierhold indagava permanentemente ao *ator-dançarino-músico-artista plástico* qual o seu papel como criador e acreditou que ele, ao conhecer as leis fundamentais do teatro, saberia não apenas "desfazer o novelo, mas desfazê-lo de outra maneira, num requintado sistema"[53].

---

[51] Crônica do Estúdio, *O Amor de Três Laranjas...*, livro 4-5, 1914, p. 97. Ver infra, p. 401. Grifo do autor.

[52] A Barraca de Feira, *O Amor de Três Laranjas...*, p. 101.

[53] *O Amor de Três Laranjas...*, livro 4-5, 1914, p. 95. Ver infra, p. 400.

QUARTO MOVIMENTO: O ATOR POLIFÔNICO NA CENA POLIFÔNICA

Georgy Banu considera que, na Rússia do início do século XX, "Meierhold colocou-se no centro de uma tensão extrema – ele amava este desafio – que consiste em querer elaborar um discurso cênico plenamente engajado na atualidade, apoiando-se nas expressões teatrais tomadas de empréstimo de sociedades, orientais em primeiros lugar, desprovidas de qualquer espírito transformador"[54].

Sabemos que, desde o seu afastamento do TAM, o encenador foi incessantemente impulsionado a desafios artísticos, políticos e filosóficos. Jamais se fixou em um posto confortável, imune às incertezas, e a transformação da sua obra sempre esteve ligada a uma lógica descontínua, pois não hesitava em assumir posições aparentemente desconexas. Seu projeto teatral apostou na conjugação de elementos contrários, o que não significou, para nós, o enfraquecimento da sua perspectiva artística. "Meierhold exaspera ao máximo as contradições, conservando o gosto pela fricção, a prática de uma arte de ruptura. Ele é um artista refratário ao apaziguamento de um itinerário que perseguia a duração ou a síntese conciliatória"[55].

O projeto teatral meierholdiano não ficou preso a um instinto de conservação artística, mas, ao contrário, pode ser identificado pelo seu constante exercício de mudança de ângulo, de perspectiva, o que muitas vezes foi considerado como um sinal de fraqueza dos seus propósitos. Mesmo em momentos de aparente imobilidade como, por exemplo, a inexistência de montagens expressivas entre os anos de 1913 e 1917, o encenador de *A Barraca de Feira* jamais se afastou da esfera da criação artística. As frequentes acusações de incoerência política, ou ainda o senso de oportunidade que o caracterizava, quando confrontados com sua concepção teatral, perdem a eficiência de julgamento. Meierhold concebia o teatro como um mundo autônomo, constituído por uma linguagem artisticamente elaborada e que permitia tornar visível a condição humana em todas as suas facetas

---

[54] G. Banu, Meyerhold, Shakespeare de la mise-en-scène, em B-Picon-Vallin (org.), *Meyerhold – La mise-en-scène...*, p. 413-414.

[55] Idem, p. 416.

É incontestável que a maturidade artística de Meierhold desabrocha a partir dos anos de 1920, e que suas encenações desde então inauguram, de fato, um novo discurso da *mise-en-scène*, o qual, ainda hoje, consideramos exemplar. A trajetória de formação e elaboração deste discurso não pode, a nosso ver, ser analisada sob uma única perspectiva. Como suas encenações, exige de nós uma capacidade de *deslocamento* constante num tempo e espaço concebido, antes de tudo, como múltiplo e ficcional. Do seu discurso cênico emergem muitas vozes, que representam, a cada momento do percurso, diferentes pontos de vista, como se existissem vários *Meierholds* ou *um Meierhold* para cada experiência. O que encontramos de similar em cada uma dessas vozes é que a sua operação se realizava por intermédio da voz cênica, a voz poética, aquela que, pela imaginação, orquestra as outras vozes e é capaz de relacionar realidades contrárias e dessemelhantes.

O Estúdio da Rua Borondiskaia pode ser considerado apenas como um momento de pausa, um período de reavaliação dos primeiros dez anos de sua prática como encenador. Mas foi, seguramente, um período de reflexão, de gestação dos fundamentos do teatro que realizaria no futuro. Ainda que não tenha estabelecido um método, que o conduziria talvez à imobilidade, encontrou, através da experiência, premissas que o guiariam na elaboração de uma concepção cênica concretizada nos anos vinte e trinta. Não há uma interrupção entre as duas épocas, pois, ao contrário, "nós não estamos no reino do *ou....ou* mas de um *e* que faz com que no próprio seio de um texto, de um espetáculo, a impureza se instale: sua característica é a junção de planos"[56].

Na *práxis* pedagógica meierholdiana dos anos que antecederam a Revolução de 1917 assistimos à transformação e à ampliação do discurso cênico que articulava. Meierhold, como um artista moderno, propunha a justaposição, a coexistência de contrários, a junção de planos. A cena que vislumbrava, oriunda do simbolismo e do tradicionalismo teatral, era plena de diversidade, de polifonia. Ainda que possamos identificar em outros períodos da história e em outras formas artísticas propostas similares, no teatro não encontramos correspondentes à amplitude do seu projeto, se compararmos a intensa produção e o longo período de atividade. Suas encenações fundam, como afirma George Abensou, a *mise-en-scène*, e desvelam um campo de intersecções de linguagens artísticas desconhecido para o teatro do seu tempo. "E passar de uma concepção monológica do mundo para outra de caráter dialógico é dar um passo tão grande quanto o da cosmovisão geocêntrica para a copernicana"[57].

---

[56] Idem, p. 418.

A organização dos estudos e pantomimas no Estúdio demonstrava que o processo de elaboração e criação das cenas realizava-se em um sistema de decomposição das partes. Ao separar cada segmento da estrutura cênica, Meierhold descobriu a possibilidade de *existência simultânea* e de independência dos planos. A pantomima e a música, coincidentes ou não, corriam em um plano paralelo e formavam o que ele denominou *polifonia*. A cena se constituía de pequenos movimentos, de núcleos independentes que, organizados pelo encenador, estabeleciam a grande partitura cênica. O encenador colocou-se a tarefa de educar um grupo de atores que fossem capazes de criar personagens que não se constituíssem a partir do indivíduo ou da sua própria psicologia, mas que, ao metaforizar a realidade, refletissem o arquétipo desarmônico e trágico do homem. "A ideia de polifonia no teatro, formulada por ele em 1914, é um exemplo de que a concepção meierholdiana marca uma nova etapa no teatro de Convenção"[58].

Na *nova etapa do teatro de Convenção* houve uma mudança de ponto de vista de todos os aspectos do teatro, dos elementos técnicos ao texto, do ator ao espectador. Ao dotar o ator de múltiplos recursos expressivos, Meierhold pretendia capacitá-lo a ser também um instrumento polifônico.

Os treinamentos físicos e vocais não visavam à ilustração da ação dramática, como também não podiam ser explicados como um caminho de automatização da representação, em que o ator, mecanicamente e virtuosisticamente, movimentava-se. Ao contrário, no teatro de Convenção meierholdiano, a formação do *ator-dançarino-músico-artista plástico* pretendia torná-lo sujeito, uma voz autônoma capaz de gerar, por meio da sua fala e do seu movimento, planos independentes que se comunicariam na simultaneidade da cena.

---

[57] K. Clark; M. Holquist, *Mikhail Bakhtin*, p. 263.
[58] N. V. Pessotchinskii, op. cit., p. 76.

E, como vimos, o *ator-dançarino-músico-artista plástico* deveria ter plena consciência das *outras* vozes da cena: os outros atores, o espaço cênico, a cenografia e os objetos, a música, a iluminação, o texto etc. E para construir uma relação dialógica entre todas as partes da encenação, Meierhold elegeu um operador fundamental: o jogo.

> O principal na arte teatral é o jogo. Até mesmo nos casos em que é necessário mostrar no palco os elementos da vida, o teatro reconstrói seus fragmentos com a ajuda dos meios orgânicos para a arte cênica, cujo lema é o *jogo*. Mostrar a vida no palco significa interpretar a vida, e tudo que é sério torna-se divertido, e o que é divertido torna-se trágico[59].

Era ele, o jogo, que delimitava o campo teatral, que assegurava o estatuto da especificidade do teatro e a autonomia da escritura cênica. Por meio do jogo o encenador V. E. Meierhold transformava-se em Dr. Dapertutto, o criador dos pequenos movimentos. E, ainda por meio do jogo, o Dr. Dapertutto desapareceu – dando lugar ao criador das grandes polifonias, V. E. Meierhold.

QUINTO MOVIMENTO:
CODA OU DA ARTE DE ENSINAR ENCENANDO

Na Moscou dos anos de 1920 um jovem diretor, ao ser indagado sobre sua formação, respondia com convicção ter sido aluno de Meierhold. Questionado sobre onde e quando havia estudado com o conhecido encenador, respondeu: assistindo aos seus espetáculos, como espectador[60].

---

[59] Crônica do Estúdio, *O Amor de Três Laranjas...*, livro 4-5, 1914, p. 95. Ver infra, p. 400. Grifo do autor

[60] A. Griptch, op. cit., p. 120.

Bibliografia

LIVROS

ABENSUR, G. *Vsevolod Meyerhold ou l' invention de la mise-en-scène*. Paris: Fayerd, 1998.

ABRAMOV, M. V.; NORIENKO, V. V. Aktior kak predmet pedagogicheskoi déyatel'nosti regissiora v métode V. Soloviov (O Ator como Objeto da Atividade Pedagógica do Diretor no Método de V. Soloviov. In: *Sobre a História da Pedagogia Cênica de Leningrado*). Leningrado: LgiTMiK, 1999.

ALPERS, V. *Teatralnaia Otcherki* (Esboços Teatrais - Monografias Teatrais), Moscou: Iskusstvo, 1977.

ANTOINE, André. Detrás de la Cuarta Pared. In: JIMÉNEZ, Sergio; CEBALLOS, Edgar (orgs.). *Técnicas y Teorías de la Dirección Escênica*. México: Gaceta, 1985.

ASLAN, Odette Avant-Propos. In _____ (org.). *Le Corps en jeu*. Paris: CNRS, 1993.

AZZARONI, Giovanni *Il corpo scenico - ovvero la tradizione tecnica dell'attore*. Bologna: Nova Alfa, 1990.

BABLET, D. Adolphe Appia-art, révolte et utopie. In: *Adolphe Apia - Oeuvres complètes*, v. 1 Paris: L'Âge d'homme, 1983.

BAKHTA, I. Gniéssin v studii V. E. Meierholda (Gnessin no Estúdio de V. E. Meierhold). In: GLEZER, R, V.; GNESSIN, M. F. *M. F. Gniéssin. Statii, Vospominaniia, Matieriali*.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da UnB, 1993.

BANU, G. Meyerhold, Shakespeare de la mise-en-scène. In: PICON-VALLIN, Béatrice (org.). *Meyerhold - La mise-en-scène dans le siècle*.

BEREZARK, I. Conturi Novogo Aktiorskogo Stilia. (Contornos do Novo Estilo de Ator). *Rabotchii i Teatr*, n. 5. Moscou: 1937.

BONDI, S. O Muzikalnom Tchenii, M. F. Gniéssina (Sobre a Leitura Musical de M. F. Gnessin). In: GLEZER, R, V.; GNESSIN, M. F. *M. F. Gniéssin. Statii, Vospominaniia, Matieriali.*

BRAUN, Edward. *Meyerhold – A Revolution in Theatre.* London: Methuen, 1995.

_____. *The Theatre of Meyerhold – Revolution on the Moden Stage.* New York: Drama Book Specialists, 1979.

_____ (org.). *Meyerhold on Theatre.* London: Eyre Metheun, 1977.

CEBALLOS, Edgar. *Meyerhold – El Actor sobre la Escena.* México: Gaceta, 1986.

CHEPOUROV, A. Mise-en-scène et musique. In: PICON-VALLIN, Béatrice (org.). *Meyerhold – La mise-en-scène dans le siècle.*

CLARK, K.; HOLQUIST, M. *Mikhail Bakhtin.* São Paulo: Perspectiva, 1998.

DIEITCH, A. *Golos Pamiati. Teatralnie vpetchatlieniia i vstrietchi* (*A Voz da Memória. Impressões e Encontros Teatrais*). Moscou: Iskusstvo, 1966.

DJAF, Fabil. *Nasliedie B. E. Meierholda v Zarubejnom Teatroviedenii i Teatralnoi Piedagoguike* (*A Herança de V. E. Meierhold nos Estudos e na Pedagogia Teatrais*). São Petesburgo: Gossudarstvenie Acadiemiia Teatralnogo Iskusstva, 1994.

DORT, B. *Théâtre en Jeu.* Paris: Seuil, 1979.

FELDMAN, O. K Istorii Studii na Povarskoi // *Mir Iskusstva – Almanakh* (Para a História do Estúdio na Povarskaia. Mundo das Artes – Almanaque), Moscou: RIK, *Kultura*, 1995.

GLADKOV, A. *Meierhold 1 i Meierhold 2*, v. 1 . Moscou: Soiuz Teatralnikh Dieiatieliei, 1990.

GLEZER, R. V.; GNESSIN, M. F. M. F. *Gniessin. Statii, Vospominaiia, Materiali.* (*M. F. Gnessin. Artigos, Memórias, Materiais*). Moscou: Soviestskii Kompozitor, 1961.

GOURDON, Anne-Marie. *La Formation du comédien.* Col. Le Voies de la création, v. IX. Paris: CNRS, 1981.

GUINSBURG, J. *Stanislávski, Meierhold & Cia.* São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. No Palco Stanislavskiano. *Revista USP*. 1990/91.

_____. *Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou.* São Paulo: Perspectiva, 1985.

_____. Evrêinov e o Teatro da Vida. *Folha de S. Paulo.* 31 de maio de 1981.

_____. Meierhold e Grotowski. *O Estado de S. Paulo.* 27 de nov. de 1977.

GURIÉVITCH, L. *Tvortchestvo Aktiora. O prirode tvortcheskikh perejivanii aktiora na stsiene* (*A Arte do Ator. Sobre a Natureza das Vivências Artísticas do Ator em Cena*). Moscou: Trudi Gossudarstvennoi Akademii Khudojestvennikh Nauk, 1927.

HUGO, V. *Do Grotesco e do Sublime.* 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

KAYSER, Wolfang. *O Grotesco.* São Paulo: Perspectiva, 1986.

KRASOVSKII, Iu. M. L. *Niekatorie Problem Tieatralnoi de V. E. Meierhold, 1905-1919* (Alguns Problemas da Pedagogia Teatral de V. E. Meierhold 1905-1919). Leningrado: Leningradskii Gossudarstvenni Institut Teatra, *Muziki i Kinematografii*, 1981. Palestra.

_____. *Iz ópyta Teatralnoi Pedagóguiki V. E. Meierholda 1905-1917* (Da Ótica da Pedagogia Teatral de V. E. Meierhold 1905-1917). Leningrado: Leniingradskii Gossudarstvennii Institut Teatra, Muziki i Kinematografii, 1981. (Tese)

LEACH, Robert. *Vsevolod Meyerhold.* New York: University of Cambridge, 1989.

LUKHTI, E. A.; TARCHIS, I. A. *Meierhold v Russkoi Teatralnoi Kritike* (Meierhold na Crítica Teatral Russa). Moscou: Artist. Rejissior. Teatr, 1997.

MALCOVATI, F. Introduzione. In: PESSOTEHINSKII, N. V. *Vselovod Mejorchol'd – L'attore biomecanico*. Milano: Ubulibre, 1993.

MARKOV, P. A. Entziklopedia, *Teatralnaia Entziklopedia* (*Enciclopédia Teatral*), v. 4. Moscou: Izdatielstvo Sovietskaia, 1965.

MEYERHOLD, V. E. *Textos Teoricos*. Selección, estudios, notas e bibliografía de J. A. Hormigon. Madrid: Publicaciones de la Asociacion de Directores de Escena de España, 1992.

_____. *Meierhold Sbornik – 1 i 2* (Meierhold Coletânea – 1 e 2). Moscou: Tvortchieskii Tsentr V. Meierhold (Centro de Criação V. Meierhold), 1992.

_____. *Écrits sur le Théâtre*. Tradução, prefácio e notas de Béatrice Picon-Vallin. Paris: La Cité – L'Age d'homme. 1973 (v. I), 1975 (v. II), 1980 (v. III) e 1992 (v. IV).

_____. Como Odie a Stanislavski. In: JIMENEZ, S. *El Evangelio de Stanislavski segun sus apostoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote*. Mexico: Gaceta, 1990.

VENDROVSKAJA, L. D.; FEVRALSKIJ, A. V. (orgs.), *Tvortcheskoie Nasliediie V. E. Meierholda* (*A Herança Artística de V. E. Meierhold*). M. Vsierossiiskoie Teatralnoie Obchchestvo, 1978.

KORSUNOVA, V. P. SITKOVECKAJA, M. M. (orgs.). *Pieriepiska 1896-1939* (*Correspondência 1896-1939*). Moscou: Iskusstvo, 1976.

_____. *O Teatro de Meyerhold*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

_____. *Teoría Teatral*. Madrid: Fundamentos, 1971.

_____. *Meierhold – Stat'i, Pisma, Rietchi, Biessiedi: Tchast' Piervaia 1891- 1917* (*Artigos, Cartas, Palestras, Conversas: Primeira Parte 1891-1917*). Moscou: Iskusstvo, 1968.

_____. *O Teatr* (Sobre o Teatro) São Petersburgo, 1912.

MIKLACHÉVSKI, Konstantin. *La Commedia dell'Arte – o il teatro dei commedianti italiani nei secoli XVI, XVI e XVIII*. Padova: Marsilio, 1981.

OIDA, Y; MARSHALL, L. *O Ator Invisível*. São Paulo: Beca, 2001.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. Anthologie portative de la partition, de Stanilavski a Wilson. *Degrès. La dramaturgie de l'actrice*, n. 97-99. Printemps-été, automme, 1999.

PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

______. *A Outra Voz*. São Paulo: Siciliano, 1993.

PESSOTCHINSKII, N. V. *Vsevolod Mejerchol'd – L'attore biomeccanico*. Milano: Ubulibre, 1993.

_____. Aktior v Teatre Meierholda. *Russkoie Aktiorskoe Iskusstvo XX Vieka* (O Ator no Teatro de Meierhold. *A Arte do Ator Russo no Século XX*). São Petersburgo: RIIN, 1992.

_____. *Meierhold – K Istorii Tvortcheskogo Mietoda* (Meierhold – Para a História do Método de Criação). São Petersburgo: Nauka, 1988.

PICON-VALLIN, Béatrice. Les Années 10 a Petersbourg – Meyerhold, la Commedia dell'Arte et le bal masqué. In: ASLAN, Odette; BABLET, Denio (orgs.). *Le Masque, du rite au théâtre*. Paris: CNRS, 1985.

______. La musique dans le jeu de l'acteur meyerholdien. *Études & Documents – Le jeu de l'acteur chez Meyerhold et Vakhtangov*, t. 3. Rennes: Université de Haute Bretagne, 1981.

_____. Meyerhold. Col. Les Voies de la Création Théâtrale, v. XVII. Paris: CNRS, 1979.

_____ (org.). *Meyerhold – La mise-en-scène dans le siècle*. Moscou: OGI, 2001.

POMORSKA, K. *Formalismo e Futurismo*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

POPOV, S. A. K Istorii Studii na Povarskoi. *Mir Iskusstva – Almanakh* (Teatro-Estúdio na Povarskaia. *Mundo das Artes – Almanaque*), Moscou: RIK *Kultura*, 1995.

RIPPELINO, Angelo Maria. *O Truque e a Alma*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. *Maiakóvski e o Teatro de Vanguarda*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

RIZZI, D. Il teatro simbolista russo tra scena e litteratura Varelij Brjusov. *Biblioteca Teatrale*, n. 3. Roma: Bulzoni Editore, 1986.

ROMANNOVSKAJA, A. *Schauspielerausbildung bei Mejerchol'd und Stanislavskij: die theater pädagogik Meyerholds in Entstehungsprozess seiner Shauspielemethode mit einigen Beziehungen zun Stanislavskij.*(*A Formação do Ator em Meierhold e Stanislávski: a Pedagogia Teatral de Meierhold no Processo de Surgimento do Seu Método de Atuação e algumas relações com Stanislávski*). (Tese).

ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

_____. Théâtre et danse. In: LECOQ, J. (org.). *Le Théâtre du geste, mimes et acteur*. Paris: Bordas, 1987.

RUDNITSKY, K. *Russian and Soviet Theater 1905-1932*. London: Lesley–Milne, 1988.

_____. *Meyerhold, the Director*, New York: Ann Arbor, 1981.

_____. *Russkoe Rejissiorskoe Iskusstvo: 1889-1907 i 1908-1917* (*A Arte Russa da Direção: 1889-1907 e 1908-1917*). Moscou: Nauka, 1990.

_____. *Spektakli Raznikh Liet* (*Espetáculos de Diversos Anos*). Moscou: Mir Iskusstvo, 1974.

_____. Tvortcheskoie (No Teatro da Ofitserskaia). In: VENDROVSKAJA, L. D.; FEVRALSKAJ, A. V. (orgs.). *Nasliediie V. E. Meierholda*.

RUMNIOV, A. Dramaticheskaia pantomima v Rossii. *O Pantomimie* (Pantomima Dramática na Rússia. *Sobre a Pantomima*). Moscou: Mir Iskusstvo, 1964.

SARCEY, Francisque. A. Antoine et Le théâtre-libre. *Quarente ans de théâtre*, v. VIII. Paris, Bibliothèque des Annales, 1902.

_____. Les Sentiments de convention. *Quarente ans de théâtre*, v. I. Paris: Bibliothèque des Annales, 1900.

SCHMIDT, Paul. *Meyerhold at Work*. Texas: University of Texas Press, 1980.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Projeções: Rússia/Brasil/Itália*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SEROVA, S. A. *Teatralnaia Kontseptsiia V. E. Meierholda i Kitaiskaia Teatralnaia Tieoriia* (A Concepção Teatral de V. E. Meierhold e a Teoria Teatral Chinesa). Palestra, Moscou, 1968.

SMIRNOVA, A. V Studii na Boronkiskoii (No Estúdio da Brandiskaia). In: M. A. Valenteiin et al (orgs.). *Vstrietchs Meierholdom*.

SOLIVETTI, C. La Commedia dell'Arte in Russia e Konstantin Miklasevskij. In: *La Commedia dell'Arte – o il teatro dei commedianti italiani nei secoli XVI, XVII e XVIII*. Padova: Marsilo, 1981.

STANISLÁVSKI, Constantin. *Minha Vida na Arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

SRIEBKOV, S. S.; VZGLIADI M. F. Gniéssina na musicál'nuiu fórmu (As Concepções de M. F. Gnessin sobre a Forma Musical). In: GLEZER, R. V.; GNESSIN, M.F. *M. F. Gniéssin. Stat'i, Vospominania, Materiali*.

SYMONS, J. M. *Meyerhold Theatre of Grotesque – Post Revolutionary Production 1920-1932*. Miami: University of Miami Press, 1971.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno – 1880-1950*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TARCHIS, N. Rejisseina i Mus'ka (Direção e Música). In: *Musik i Spiektakli (Música e Espetáculo)*. Leningrado: Nauka, 1978.

_____. O "Musical nom Realizme" Meierhold (Sobre o Realismo Musical em Meierhold). In: PICON-VALLIN, Béatrice (org.). *Meyerhold - La mise-en-scène dans le siècle*.

TIER-GUEVONADIAN, A. G. Pedagoguitcheskaia Dieiatelnost Mikhila F. Gniessina (A Atividade Pedagógica de Mikhail F. Gnessin) In: GLEZER, R. V.; GNESSIN, M.F. *M. F. Gniéssin. Stat'i, Vospominania, Materiali*.

TCHERBAKOV, Vadim. *Nasliedie Italianskoi Komiedii Maski v Teatre 1910/1920 gg. Meierholda. Tairova Vakhtangova* (*A Herança da Commedia dell' Arte no Teatro dos anos 1910/1920 de Meierhold. Taírov Vakhtangov*). Tese, 1992.

VALENTEII, M. A.; MARKOV, P. A., ROSTOTSKII, B. I. (orgs.). *Vstrietchi s Meierholdom* (*Encontros com Meierhold*). Moscou: Vsierossiiskoe Teatralnoe Obchtchiestvo, 1967.

VOLKOV, N. *Meierhold*, v. 1. Moscou – Leningrado: Academia, 1929.

VOLYNKIN, N. M. *Iz Istorii Stsenitchieskoi Pedagoguiki Leningrada*. (Fragmentos da História da Pedagogia Cênica de Leningrado). Leningradskii Gossudarstvennii Institut Teatra, Muziki i Kinematografii, 1991.

2. MATÉRIAS DE JORNAL E DE REVISTAS

ACHKINAZI, Zigfrid. Studiia V. E. Meierholdo (Estúdio de V. E. Meierhold), *Teatralnaia Gazieta*. n. 14. Moscou, 1915.

AGUICHEVA, N. Andréi Bieli i Teatr (Andréi Bieli e o Teatro). *Sovremennaia Dramaturguia*, n. 3, Moscou, 1986.

ALPERS, B. Sud'ba Teatralnikh Tetchéni (O Destino das Correntes Teatrais, Teatro). *Teatr*, n. 5 . Moscou, 1967.

ANTOKOLSKI, P. Stanislavski i Meierhold. *Teatr*, n. 8. Moscou, 1972.

BEREZARK, I. Meierhóldovskoie "Nasliédiie" v Leningrádskikh Teátrakh (A Herança de Meierhold nos Teatros de Leningrado). *Teatr*, n. 3. Moscou, 1938.

_____. Slovo i Dvijienie v Teatre Meierholda (Palavra e Movimento no Teatro de Meierhold,). *Rabotchii i Teatr*, n. 26. Leningrado, 1934.

BIESKIN, Ém. Tri Apelcina (Três Laranjas), *Teatralnaia Gazieta*, n. 3. Moscou, 1914.

BONDI, I. Carta à Gnessin, novembro de 1914. *Teatr*, n. 1. Moscou, 1999.

BORISSOVA, Marina. A. Benua i V. Meierhold v 1911 Godu (A. Benois e V. Meierhold em 1911). *Petesburgskii Teatr. Jurn.*, n. 0 São Petersburgo, 1992.

BRAUN, Iakov. Put Eksperimentatora (O Caminho do Experimentador). *Teatr i Muzika*, n. 11(24). Moscou, 1923.

CHÁKHMATOVA, E. V. Tradítsii Vostochnogo Teatra v Estétike Meierholda (As Tradições do Teatro Oriental na Estética de Meierhold). *Teatrálnoie Iskusstvo Vostoka*, n. 0. Moscou: Moscou Gskii Teatr. Jurn., 1992.

DAVYDOV, L. Natchalo Ochibok (O Início dos Erros, Teatro). *Teatr*, n. 2. Moscou, 1938, p. 115-123.

DERJÁVIN, K. Putyámi Oktyabryá, (Nos Caminhos de Outubro). *Soviétski Teatr,* n. 10. Moscou, 1932.

D'ORRICO, A.; VANCINI, A. L' Avanguardia teatrale russa nel novecento e l' idea di Commedia dell'Arte. *Quaderni di Teatro,* n. 6. Firenze: Valecchi, 1978.

FELDMAN, O. A. M. Remizov il Novie Dram (A. M. Rêmizov e a Cia. do Drama Novo). *Teatr,* n. 4. Moscou, 1994.

FEVRALSKII, A. Meierhold i Tsirk (Meierhold e o Circo, Cena e Circo Soviéticos). *Sov. Estrada i Tsirk,* n. 4. Moscou, 1963.

FREIDKINA, L. U Istokov Formalisma v Russkom Teatre (Nas Fontes do Formalismo no Teatro Russo). *Teatr,* n. 6. Moscou, 1937.

GUERASSIMOV, Iu. Krizis Modernistskoi Teatralnoi Misli v Rossii, 1907-1917 (A Crise no Pensamento Modernista na Rússia 1907-1917.) *Teatr i Dramaturguia*). Leningrado, 1974.

IZ PISSIEM o Teatre (Das Cartas sobre o Teatro). *Vessi.* Moscou, 1907.

KRISTI, G. Stanislavski i Meierhold. *Oktiabr,* n. 3. Leningrado, mar. 1963.

KUGUEL, A. Teatralnie Zamietki // (Notas Teatrais). *Teatr i Iskusstvo,* n. 37. São Petesburgo, 1907.

LIUBOV K. *Triom Apelsinam* (*O Amor de Três Laranjas*). São Petersburgo, 1914-1915-1916.

LVOV, I. Stalizatsiia v Vitsmundire (Estilização do Uniforme). *Rampa,* n.1. Moscou, 1908.

MARKOV, P. Aktior Epókhi Revoliútsii (O Ator da Época da Revolução). *Sovétski Teatr,* n. 10/11. Moscou, 1932.

MEIERHOLD, V. Publikatzii (Publicações). *Teatr,* n. 3. Moscou, 1988.

MOKULSKII, S. Iaponskii Teatr i Mi (O Teatro Japonês e Nós). *Jizn Iskusstva,* n. 34. Leningrado, 1928.

MUZIKALNO. – Dramatitcheskie Kursi Pollak (Cursos Musicais-Dramáticos Pollak). *Teatr i Iskusstvo,* n. 23. São Petesburgo, 1909.

NEGOREV, N. Maski Doloi (Fora as Máscaras, Teatro e Arte). *Teatr i Iskusstvo,* n. 2. Moscou, 1907.

PETRÓVSKAIA, E. Absoliutno Nietchitáiemaia... (Absolutamente Ilegível...). *Moskóvski Nabliudátel',* n. 9. Moscou, 1992.

PLUTCHEK, V. Stena i Tsirk – Krovnye Roditchi (Cena e Circo – Parentes de Sangue). *Sov. Estrada i Tsirk,* n. 9. Moscou, 1975.

SMIRINA, A. E. Molier – Meierhold – Modern (Molière – Meierhold – Modernismo, Teatro). *Teatr,* n. 5. Moscou, 1993.

SMIRNOV, B. Zapad i Vostok. K istórii vzaimosviázei teatrálnikh kultur (Ocidente e Oriente. Para a História das Interrelações de Culturas Teatrais). *Teatrálnoie Iskusstvo Vostoka.* Moscou, 1984.

SOLOVIOV, V. Aktiory Teatra Meierholda (Atores do Teatro Meierhold, A Vida da Arte). *Jizni Iskusstva,* n. 42. Leningrado, 1927.

TAMARIN, N. Studii Meierolda (Do Estúdio de Meierhold). *Teatr i Iskusstvo* n. 7. São Petesburgo, 1915.

______. Studiia Meierholda / (Estúdio de Meierhold). *Teatr i Iskusstvo,* n. 8. São Petesburgo, 1915.

TCHERBAKOV, V. I podmastér'ia (Discípulos e Aprendizes, Vida Teatral). *Teatrálnaia Jizn,* n. 290. Moscou, 1990.

______. Plastitcheskom Teatre (Sobre o Teatro Plástico). *Teatr,* n. 7. Moscou, 1985.

_____. *Po obie stroni maskii* (Os Dois Lados da Máscara). *Teatr* n. 1. Moscou, 1990.

TIKHVINSKAIA, L. E. Intermiediia doktora Dapertutto (Intermédio do Doutor Dapertuto). *Teatr*, n. 3 Moscou, 1988.

TUMANSKII, A. Kommiediia diele Studio (Comédia do Estúdio). *Teatr i Iskusstvo*, n. 23. São Petesburgo, 1915.

TVERSKOI, K. V. N. Soloviov. *Rabotchi i Teatr*, n. 34. Leningrado, 1926.

Teatralnaia Jizn, n. 2 (Vida Teatral). Moscou, jan. 1990.

UVAROVA, I. Jizn i Smiert Doktora Dapertutto, Maga i Litsedieia, a takje ego tchudiesnye prevrachtcheniia v rejissiora Imperatorskikh Teatrov, v krasnogo komissara i, nakoniets, v Rigoletto, opiernogo chuta (Vida e Morte do Doutor Dapertutto, Mago e Ator, e também as Suas Transformações Maravilhosas em Diretor dos Teatros Imperiais, em Comissário Vermelho e, finalmente, em Rigoletto, o Bobo da Ópera). *Teatr*, n. 1. Moscou, 1990.

_____. Meierhold: Noveichie Iskaniia. Zavieti Drievnosti (Meierhold: Novíssimas Buscas. Preceitos da Antiguidade). *Teatr*, n. 5-6. Moscou, 1994.

VERMEL, Samuil. O Momento da Forma em Arte, *O Amor de Três Laranjas – A Revista do Doutor Dapertutto*, livro I. São Petersburgo, 1914.

VOLKOV, Nikolai. Put Rejissiora o Meierholde (O Caminho do Diretor). *Teatr i Muzika*, n. 37. Moscou, 1923.

VISSOTSKAIA, O. Moí Vospominaniia (Minhas Memórias). *Teatr*, n. 4. Moscou, 1994.

VSEVOLOD E. Meierhold – K 20 letiiu Rejissiorskoi i 25 lietiiu Aktiorskoi Dieiatelnosti (Meierhold – Em Comemoração a Vinte Anos de Direção e Vinte e Cinco Anos de Atuação). Tver, Oktiabr,1923.

ZAVADSKII, Iu. Misli o Meierholde (Pensamentos sobre Meierhold). *Teatr*, n. 2. Moscou, 1974.

ZVENIGORODSKI, N. Vs. Meierhold: ... nujni artisti novogo janra (Vs. Meierhold: ... são necessários artistas de um novo tipo). *Teatralnaia*, n. 290. Jizn, 1990.

3. DOCUMENTOS

3.1. Fundo V. Soloviov

TIK 11287.78 Kniga Studii V. Meierhold na Borodínskaia (Livro do Estúdio V. Meierhold na Borondinskaia).

TIK 11287.78 Studii V. Meierhold na Borodínskaia (Estúdio V. Meierhold na Borondinskaia).

TIK 11287.78 Studii V. Meierhold na Borodínskaia (Estúdio V. Meierhold na Borondinskaia).

TIK 11287.89 Pismó V. Meierhold na Borodínskaia (Carta V.Meierhold- V. Soloviov).

TIK 11287.97 Pismó V. Meierhold na Borodínskaia (Carta V.Meierhold- V. Soloviov).

L. 5, L. 6 – O Meierholde (Tiezici Doklada) (Sobre o Meierhold [Teses da Palestra]).

3.2. Fundo M. F. Gnessin

GNESSIN, M. F. Avtobiografiia (Autobiografia), 1941.

3.3. Fundo V. E. Meierhold (N. 999)

DOC. 90. V. E. Meierhold, V. N. Soloviov – Rukoi V. N. Soloviov – "Ogon" (V. E. Meierhold, V. N. Soloviov – Pela Mão de V. N. Soloviov – "Fogo"), 1914.

DOC. 388. Beciedi s Aktiorami (Conversas com Atores), 1906.

DOC. 399. K voprossu o muzikalnom tchienii v drame; o zapici intonatsii v drame. Nabroski k statie (Sobre a Questão da Leitura Musical no Drama; Sobre a Gravação da Intonação no Drama. Esboços para o artigo), 1908, p. 4.

DOC. 431. Vistuplienie po dokladu S. M. Volkoniego "drievnii khor na sovremienoi stsiene" (Discurso a partir da conferência de S. M. Volkoniego: "O Coro Antigo na Cena Contemporânea"). 1913, p. 5.

DOC. 447. Stat'ia ob uslovnom teatre, stilizastii … (Artigo sobre o teatro de Convenção, estilização …), p. 24.

DOC. 449. Vistuplienie (Tezissi) po povodu soobchcheniia N. V. Petrova o chkolnoi pedagoguike stsenitcheskogo iskusstva (Discurso [teses] a propósito do comunicado de N. V. Petrov sobre a pedagogia escolar da arte cênica.

DOC. 457. Stat'ia o russkom teatre za period s 1906 po 1916 g. (Artigo sobre o teatro russo no período de 1906 a 1916).

DOC. 458. Stat'ia o tatralnikh traditsiiakh (Artigo sobre tradições teatrais). 1916, p. 17.

DOC. 714. Liektsii, besiedi, razrabotki zadanii dlia utchenikov studii Vs. Meierholda (Palestras, conversas, desenvolvimento de tarefas para os alunos do Estúdio de Vs. Meierhold). 1913-1917, p. 42.

DOC. 715. Liektsii o masterstvie aktiora v studii Vs. Meierholda (Palestras sobre a arte do ator no estúdio de Vs. Meierhold). 1914-1917, p. 23.

DOC. 769. Ob amplua aktiora – zapis v forme pisma k aktrisse (Sobre o papel do ator – anotação em forma de carta a uma atriz). 1903-1909, p. 2.

DOC. 772. Tetrad s planami i nabroskami statiei o teatre, zamietkami… (Caderno com notas, esboços de artigos sobre o teatro, notas). 1906-1909.

DOC. 784. Zapissi po dokladu K. S. Petrova Vodkina iskusstvo buduchchego v chkole Zvantsevoi (Anotações a partir do discurso de K. S. Petrov Vodkin, A arte do Futuro na Escola de Zvantseva"). 1912, p. 4.

DOC. 788. Zapissi na zassedaniiakh; zamietki po organizatsii v studii (Anotações nas reuniões; notas sobre a organização no estúdio). 8 de set. de 1914/10 de mar. de 1915, p. 21.

DOC. 789. Plan besied s M. F. Gniessinim… 1914\1915 (Plano das conversas com M. F. Gnessin…) , p. 6.

DOC. 790. Zametchanie ispolniteliam posle 1-go Vietchera studii V. E. Meierholda (Observações aos intérpretes após a primeira Vesperal do estúdio de V. E. Meierhold), 12/14 fev. de 1915, p. 16.

DOC. 794. Plan raboti, zapissi na zassedaniiakh… (Plano de trabalho, anotações em reuniões…), 28 de março de 1916-28 de set. de 1917, p. 37.

DOC. 994. Pismo (Carta) (sem identificação de outros dados).

DOC. 2744. Programi liektsii V. E. Meierholda i vietchera s ego utchastiem (Programas das palestras de V. E. Meierhold e da noite com a sua participação), 1909.

DOC. 2855. Prochenie V. E. Meierhold (Pedido de V. E. Meierhold) (sem outros dados).

Parte II

Sobre o Teatro, **de V. Meierhold**

Tradução: Maria Thais e Roberto Mallet
Colaboração: Gabriela Itocazzo

NOTA DE EDIÇÃO: A tradução foi realizada por Maria Thais e Roberto Mallet – com a colaboração de Gabriela Itocazzo – a partir do original russo, *O Teatre* (*Sobre o Teatro*), São Petersburgo, 1912 e a edição organizada por A. Fevralskii, *Meierhold – Stat'i, Pisma, Rietchi, Biessiedi: Tchas'Piervaia 1891-1917* (*Meierhold – Artigos, Cartas, Palestras, Convesas: Primeira Parte, 1891-1917*). Moscou: Iskusstvo, 1976; do cotejamento com a edição francesa *Écrits sur le Théâtre, vol. I*, organizada e traduzida por Beatriz Picon-Vallin, Paris: La Cite/L'âge d'homme, 1973; com a edição espanhola *Meyerhold: Textos Teóricos*, organizada por Juan Antonio Hormigon, Madrid: Publicaciones de la Asociacion de Diretores de Escena de Espana, 1992; e com a edição inglesa, *Meyerhold on Theatre*, organizada por Edward Braun, New York: Hill and Wang, 1969.

A fonte principal das notas é a edição russa de 1976 e a *Enciclopédia Teatral – Volume I-V*. Moscou: GNI, 1961.

Prefácio

Este livro[1] é uma reunião dos meus artigos, alguns já publicados em diversas revistas, outros, impressos aqui pela primeira vez, e contêm a evolução das minhas ideias sobre a essência do teatro, estreitamente ligadas a meus trabalhos de encenação durante o período de 1905-1912.

O livro está dividido em três partes:

A primeira parte contém dois artigos: "Sobre a História e a Técnica do Teatro" e "Sobre a Encenação de *Tristão e Isolda* no Teatro Mariínski em 30 de Outubro de 1909". Esses dois artigos permanecem sem modificações. Achei que trairia sua integridade se começasse a corrigir aqueles trechos que hoje me parecem necessitar de alguns esclarecimentos e digressões suplementares.

Na segunda parte entraram notas e resenhas retiradas do Diário. Algo dessa parte já havia sido publicado (sob o título "Cartas sobre o Teatro" e "Folhas de Cadernos de Notas") nas revistas *Vesy*

---

[1] *Sobre o Teatro* foi publicado em 1913 por Meierhold, em São Petersburgo (Edições Prosvechtenie), com 208 páginas. É uma seleção de artigos e notas sobre a obra cênica e teórica do autor, escritos a partir de 1905. Parte dos artigos foram publicados em revistas e compilações entre 1907 e 1910. A cada texto será identificado, quando possível, a data de publicação (N. da T.).

(*A Balança*)[2], *Zolotoe Runo* (*O Tosão de Ouro*)[3], *Apollon* (*Apólo*)[4] e *Jurnal Literaturno – Khudójestvennovo obchestva* (*Revista da Sociedade Literário-Artística*).

A terceira parte é representada pelo artigo "A Barraca de Feira", onde estão refletidas todas as concepções sobre o Teatro, resultantes da experiência de minhas últimas encenações, de 1910 a 1912. No que concerne à minha atitude perante os métodos de encenação, foram muito importantes os procedimentos técnicos a que recorri na encenação de duas peças: *Don Juan*, de Molière, e a pantomima de A. Schnitzler, *A Echarpe de Colombina*, em uma adaptação do Doutor Dapertutto[5]. O primeiro impulso na determinação dos caminhos da minha arte foi dado, entretanto, pela feliz criação dos planos para a encenação da maravilhosa *Barraca de Feira*, de A. Blok. Desde a encenação dessas três peças, minha principal inquietação é encontrar uma solução para os problemas teatrais ligados à questão do proscênio. Embora nenhum dos artigos aqui publicados faça um apanhado completo dos problemas relativos ao proscênio, o leitor não deixará de observar que, neste livro, todos os fios dos diversos temas unem-se em torno dessa questão.

Para mim, que comecei os meus trabalhos de encenação em 1902, somente ao cabo de um decênio é dado tocar aqueles mistérios do Teatro, que estão escondidos em seus elementos primários, como o *proscênio* e a *máscara*. E entendo agora porque dois nomes jamais desaparecerão da minha memória: o de A. I. Golóvin e o do falecido N. N. Sapúnov – são aqueles com quem, com imensa felicidade, andei pelo caminho das buscas em *A Barraca de Feira*, *Don Juan* e *A Echarpe*

---

[2] Revista literária editada entre 1904 e 1909. Publicava, a cada mês, crônicas sobre o teatro russo e europeu (N. da T.).

[3] Revista mensal de arte e literatura, editada entre 1906 e 1907, responsável pela publicação dos principais poetas simbolistas (N. da T.).

[4] Revista de arte e literatura, editada entre 1909 e 1917. Teve entre seus colaboradores o poeta A.Blok e o encenador Evrêinov (N. da T.).

[5] Doutor Dapertutto é meu pseudônimo (agora já revelado), usado nos trabalhos de encenação que realizei e que se caracterizavam por uma forte tendência a um tipo de interpretação cênica, da qual falaremos na terceira parte deste livro (N. do A.).

O pseudônimo usado por Meierhold foi retirado dos contos fantásticos de E. T. A. Hoffmann. Ver, supra, p. 80-81 (N. da T.).

de Colombina; são aqueles para quem, assim como para mim, foram entreabertas as portas escondidas que levam ao país das maravilhas.

* * *

A primeira e a segunda partes deste livro estão indissoluvelmente ligadas aos meus trabalhos de encenação nos anos 1905-1910; a terceira parte liga-se às pesquisas relativas a um período próximo de 1912.

Dado que minhas formulações teóricas sempre evoluíram junto com minhas experiências cênicas, creio não ser supérfluo acrescentar no final do livro a lista das peças que encenei desde 1905, com a descrição (em notas) de alguns procedimentos de encenação que utilizei.

A partir da lista de meus trabalhos de encenação, o leitor, se desejar, facilmente poderá encontrar nos periódicos da época as críticas relativas a meus espetáculos. Essas críticas, algumas favoráveis às minhas pesquisas, outras (a maioria) negativas, podem oferecer ao leitor, através do confronto de diversas opiniões, uma análise quase completa das minhas encenações.

Agradeço profundamente a: A. M. Giltcher, V. M. Biebutov[6] e B. S. Mossolov, que me ajudaram a reunir minhas anotações, e a V. N. Soloviov[7], com quem tive frequentes conversações que fortaleceram as teses fundamentais de meu último artigo, "A Barraca de Feira".

V. Meierhold
São Petersburgo, novembro de 1912.

---

[6] V. M. Biebutov (1885-1961), encenador. Trabalhou no Teatro de Arte de Moscou entre 1912 e 1917. Foi assistente de Meierhold nas seguintes encenações: *As Albas*, de Verhaeren (1920), *Mistério-Bufo*, de V. Maiakóvski (1921) e *A União da Juventude*, de H. Ibsen (1921) (N. da T.).

[7] Sobre Soloviov, ver n.13, supra, p. 76.

Mesmo se me corróis até a raiz, ainda assim produziria frutos suficientes para serem derramados em libações sobre a cabeça, ó bode, quando fores sacrificado.

EVEN D'ASCALON[8]

---

[8] Poeta grego, nascido em Ascalon, na Palestina. Alguns dos seus textos foram reproduzidos na *Antologia Palatina*, coletânea de poesias gregas curtas reunidas no século XIV por eruditos bizantinos (N. da T.).

Primeira Parte

SOBRE A HISTÓRIA E A TÉCNICA DO TEATRO (1907)[1]

I. *O Teatro-Estúdio*

Em 1905, deveria ser inaugurado em Moscou o assim chamado Teatro-Estúdio. Durante cerca de seis meses (na primavera – no *ateliê de maquetes* do Teatro de Arte de Moscou, no verão – no Parque Dupuis, em Mamontovka[2], na estrada de Iaroslav, no outono – no teatro situado perto das portas da Arbat[3]) atores, encenadores, cenógrafos e músicos reunidos por K. S. Stanislávski preparavam-se, com uma energia extraordinária, para a abertura desse novo jovem teatro; porém, esse teatro não estava predestinado a apresentar o seu trabalho nem ao círculo de espectadores, nem mesmo à roda de pessoas que se interessavam por esse novo empreendimento teatral.

---

[1] Publicado pela primeira vez em 1908 na coletânea *O Teatro: Livro do Teatro Novo* (São Petersburgo, Edições Chipóvnik. Meierhold começou a escrever este artigo no verão de 1906 (N. da T.).

[2] Cidade entre Moscou e Iaroslav, onde se localizava a *datcha* de Sávva Ivanovitch Mamôntov, mecenas russo apaixonado pelo teatro. Atuou como dramaturgo e cenógrafo (N. da T.).

[3] Meierhold se refere à rua Staraia Arbatskaia (Velha Arbatskaia), paralela à rua Povarskaia, onde se localizava o teatro. O Estúdio é nomeado Teatro-Estúdio ou Teatro da Rua Povarskaia (N. da T.).

Entretanto, embora o Teatro-Estúdio não tenha aberto suas portas ao público, desempenhou um papel muito importante na história do teatro russo. Podemos afirmar com toda a certeza que tudo o que mais tarde os nossos teatros de vanguarda introduziram em suas encenações, numa excitação nervosa e com uma pressa extraordinária, foi bebido de uma única fonte. E todos os temas que compunham o fundamento das novas interpretações cênicas eram familiares, conhecidos daqueles que vivenciaram a atmosfera criativa do Teatro-Estúdio. Mas o historiador está privado de constatar esse fenômeno, pois o trabalho teatral aconteceu a portas fechadas, e apenas alguns privilegiados tiveram a chance de conhecer as feições desse teatro que surgia.

Valerii Briússov escreveu sobre o ensaio-geral de *A Morte de Tintagiles*: "Eu estava entre os poucos que tiveram a felicidade de assistir no Estúdio o ensaio-geral de *A Morte de Tintagiles*, de Maeterlinck. Com certeza, esse foi um dos espetáculos mais interessantes que assisti em minha vida"[4].

Enquanto o trabalho fervia dentro do Teatro-Estúdio, os jornais e as revistas davam as seguintes notícias:

1. "Nesta primavera [1905] celebra-se o terceiro aniversário de existência da Cia. do Drama Novo (1902-1905) e este terceiro ano foi também o último. A Cia. do Drama Novo não existe mais. Seu diretor, Meierhold, está de volta a Moscou, ao Teatro de Arte, junto a Stanislávski. Stanislávski organiza uma nova companhia, que será dirigida por Meierhold. O repertório é "contemporâneo", dez a quinze peças. Durante a quaresma, haverá turnês pela província. Além disso, serão organizados saraus no auditório do Museu Histórico com a participação da trupe desse novo teatro. E serões consagrados a poetas, russos e estrangeiros (Baudelaire, E. A. Poe, Verhaeren, Briússov, Balmont, V. Ivánov, A. Biely e outros)"[5].

2. "A filial do Teatro de Arte (o Teatro-Estúdio), organizada sob o comando de Stanislávski e a direção de Meierhold, instalar-se-á

---

[4] Briússov escreve sobre o ensaio geral de *A Morte de Tintagiles* com o pseudônimo de Avrelii na revista *Vesy*. Moscou, n. 1, 1906, p. 72-74 (N. da T.).

[5] *Vesy*, 1905, n. 4, p. 75 (N. da T.).

no Teatro Guhirsch, perto das portas da Arbat. O objetivo desse empreendimento é implantar na província trupes e teatros dirigidos com seriedade e bem equipados"[6].

3. "A ligação com o Teatro de Arte aparece, sobretudo, nos princípios gerais, na medida em que se mantêm as mesmas bases para a encenação 'artística' das obras, mas com algumas diferenças de repertório"[7].

4. "Será interessante ver se esse teatro será o portador e continuador das convicções do Teatro de Arte ou se ele encarnará as novas aspirações e investigações da dramaturgia e da arte teatral"[8].

Esta última questão permaneceu sem resposta. E continua imprecisa a cara do teatro que tinha em seu repertório Maeterlinck ao lado de Górki, Przybyszewski ao lado de Ibsen, Verhaeren ao lado de Polevói (*A Cavalaria Russa*)[9]. Ninguém sabia com certeza se o Teatro-Estúdio era realmente uma filial do Teatro de Arte, ou seja, se esses dois teatros – O Teatro de Arte e o Estúdio – estavam unidos ideologicamente como, por exemplo, o Teatro Máli de Moscou e o Novo Teatro[10].

O Teatro-Estúdio foi fundado por K. S. Stanislávski. Também é verdade que eu entrei nele como encenador, junto com o núcleo constituído das melhores forças da Cia. do Drama Novo; mas o Teatro-Estúdio não era, de fato, uma filial do Teatro de Arte, ainda que Stanislávski quisesse que assim fosse.

Esta informação é necessária para que se compreenda que o Teatro-Estúdio vivia sua própria vida com toda liberdade, e, ao que me parece, foi precisamente por essa razão que se separou tão rápida e facilmente das amarras do Teatro de Arte, recusando, também, sem nenhum esforço, às formas prontas, lançando

---

[6] *Novosti Dnia* (*As Novas do Dia*), Moscou, 13 de maio de 1905 (N. da T.).

[7] *Russkie Vedomosti* (*Os Boletins Russos*), Moscou, 10 de abril de 1905 (N. da T.).

[8] *Iskusstvo* (*Arte*), Moscou, 1905, n. 3 (N. da T. Fr.).

[9] O repertório era formado por *As Sete Princesas*, de Maeterlinck, uma adaptação, duas novelas de M.Górki, *A Neve*, de Przybyszewski, *A Comédia do Amor*, de Ibsen, *As Albas*, de Verhaeren, entre outros (N. da T.).

[10] O Teatro Máli (Pequeno), criado na metade do século XVIII, é um dos mais importantes, e o mais antigo, teatro dramático de Moscou, palco de alguns dos acontecimentos que marcaram a história do teatro na Rússia do século XIX, como a estréia do *Inspetor Geral*, de Gógol, das peças realistas de Ostrovski, dos dramas de Tolstói e dos clássicos ocidentais, como Molière e Shakespeare.

O Novo Teatro (Novy Teatri), funcionou entre 1898 e 1907 como filial do Moskovskii Imperatorskii Teatrov (Teatro Imperial de Moscou) (N. da T.).

-se em um mundo novo, a fim de começar pela base a própria edificação.

A primeira reunião dos colaboradores do Teatro-Estúdio aconteceu no dia 5 de maio e, desde aquela ocasião, podia-se ouvir observações como estas: as formas contemporâneas de arte dramática estão superadas há muito tempo; o espectador contemporâneo exige outros procedimentos técnicos; o Teatro de Arte alcançou o virtuosismo no plano da naturalidade e da simplicidade da interpretação. Entretanto, surgiram dramas que exigem novas técnicas de encenação e de interpretação. O Teatro-Estúdio deve aspirar à renovação da arte dramática através de novas formas e de novas técnicas de interpretação cênica. Considerando que os atores leram um trecho de Antoine, parece evidente que se propunha para o jovem teatro um movimento apenas no sentido da *evolução* das formas descobertas pelo Teatro de Arte. E descobrir formas novas que correspondessem às novas tendências da literatura dramática e que as encarnassem sobre a cena não significava ainda uma ruptura tão violenta com o passado, como a que o trabalho do Teatro-Estúdio realizou mais tarde. "O Teatro de Arte, com sua representação naturalista, não é, evidentemente, a última palavra, e não pensa em permanecer aí; 'o jovem teatro', junto com o seu fundador (o Teatro de Arte), deve continuar a obra, ir mais longe"[11]. Assim, o Teatro-Estúdio, ao que parecia, estava destinado apenas a *evoluir*, e evoluir unicamente pelo caminho do Teatro de Arte. Já em junho, porém, na inauguração do celeiro de ensaios, em Mamontovka, um dos convidados exprimiu o desejo de que o Teatro-Estúdio não imitasse o Teatro de Arte.

A fim de buscar uma técnica de encenação correspondente para as formas literárias do novo drama e renovar a arte cênica com novos procedimentos técnicos, cenógrafos e diretores (a trupe foi dispensada até junho) concentraram-se durante um mês inteiro no ateliê de maquetes, que lhes foi amavelmente cedido pelo Teatro de Arte.

---

[11] Trecho do discurso de Stanislávski na primeira reunião dos participantes do Teatro-Estúdio, em 05 de maio de 1905. O texto completo não foi localizado (N. da T.).

O mês de maio foi significativo para o Teatro-Estúdio. A primavera desempenhou um papel decisivo no destino de seus dirigentes.

No ateliê de maquetes "nasciam" os planos das peças: *A Cavalaria Russa*, de Polevói; *A Neve*, de Przybyszewski; *O Vendedor do Sol*, de Rachilde; *O Colega Krampton* e *A Festa da Paz*, de Hauptmann; *O Sphynx*, de Termayer; *As Sete Princesas*, de Maeterlinck e *A Mulher à Janela*, de Hofmannsthal.

Com os encenadores trabalhavam os cenógrafos: Deníssov, Uliánov, o príncipe Gugunava e Golst.

Mas o trabalho sobre maquetes, enquanto um meio de pesquisa das linhas, dos ângulos e da tonalidade geral do cenário, não é mais que um ofício, e isto é inaceitável para um artista.

Se o encenador e o cenógrafo pertencem à mesma escola pictórica, o encenador dá o desenho (plano) e o cenógrafo, de acordo com o desenho, dá a harmonia das cores e a disposição das manchas de cor. Deste trabalho de colaboração entre encenador e cenógrafo resultou em uma série de esboços. O rascunho a carvão ou a lápis do movimento esquemático das linhas, feito pelo encenador (ou, se este não domina a cor, um esboço em cores do cenário feito pelo cenógrafo), é suficiente para começar um trabalho sobre a cena, dispensando-se as maquetes.

Por isso, depois da construção de numerosas maquetes representando *intérieurs* e *extérieurs*[12] tal como existem na vida, o ateliê de maquetes tornou-se, de repente, sombrio, irritado e nervoso e esperava o momento em que alguém, o primeiro, finalmente gritasse que já era tempo de queimar e pisotear todas as maquetes.

Porém, não era o caso de se arrepender do caminho percorrido. Foi precisamente esse ofício que prestou um serviço ao teatro.

Todos compreenderam: se a construção de maquetes é tão complexa, é porque toda engrenagem teatral é complexa. Revirando uma maquete em nossas mãos, revirávamos o teatro contemporâneo. Queríamos queimar e pisotear as maquetes; e já não estávamos longe de queimar e pisotear os procedimentos caducos do teatro naturalista.

---

[12] Interior – lugar íntimo e seu cenário; exterior – lugar aberto sob o céu (N. do A.).

O primeiro impulso para o abandono definitivo das maquetes foi dado pelos cenógrafos Sapúnov[13] e Sudéikin[14]. E este foi também o primeiro impulso para a busca de meios novos e simples de expressão cênica.

Eles foram encarregados de "solucionar" *A Morte de Tintagiles*, de Maeterlinck. Começaram com paixão esse trabalho, pois ambos estavam atraídos pela pintura cenográfica e amavam Maeterlinck. Os dois se comprometeram a apresentar esboços, mas recusaram-se categoricamente a fabricar maquetes. Somente quando os esboços estavam prontos é que aceitaram fabricar e colorir as maquetes, mas com o único objetivo de mostrar ao maquinista os lugares precisos por onde deveriam evoluir os atores ou, dito de outra maneira, com o único fim de tornar visíveis as partes da cena onde deveriam ser colocados os telões, o pavimento da cena, os praticáveis etc...

Quando, no ateliê de maquetes, souberam dos trabalhos de Sapúnov e Sudéikin, por meio dos quais eles "solucionaram" *A Morte de Tintagiles* sobre uma "superfície plana", pelo método de convenção, o trabalho dos outros cenógrafos ficou desestimulado.

E foi exatamente nesse período de recusa das maquetes que nasceram os procedimentos dos planos impressionistas; planos mesmo porque os cenógrafos, ao assumirem um compromisso e se dedicarem ao ofício – a fabricação de detalhes arquitetônicos nas maquetes (tarefa do teatro naturalista) –, não quiseram sacrificar, é claro, o seu estilo pictórico. E, por mais que todos esses *intérieurs* e *extérieurs* fabricados se aproximassem da realidade, cada cenógrafo tentava suavizar esse rude procedimento naturalista (construir em cena apartamentos, jardins, ruas) com a sutileza do colorido idealista e com os artifícios da disposição dos efeitos de luz (na pintura).

As maquetes anteriores foram abandonadas. Um novo trabalho entrou em ebulição. Deníssov, no primeiro ato de *Colega Krampton* (o ateliê do pintor), em lugar do quarto de tamanho natural e com todos os detalhes, coloca apenas as manchas mais grossas, volumosas, características de um ateliê. Quando a cortina se abre, a atmosfera geral do ateliê é expressa apenas por uma tela gigantesca que ocupa a metade da cena, desviando a atenção do espectador de qualquer detalhe; mas, para que um quadro tão grande não distraia o espectador, apenas um canto da tela está pintado, estando o restante coberto com traços de carvão ligeiramente esboçados. Via-se apenas a extremidade de uma grande e alta janela, através da qual presumia-se um pedaço de céu. Uma escada para a pintura de uma tela grande, uma grande mesa, uma cama turca, um divã, exigido pela ação da peça, e a desordem dos estudos espalhados sobre a mesa.

---

[13] Sobre Sapúnov, ver supra, n. 12, p. 76 (N. do T.).

[14] Sobre Sudéikin, ver supra, n. 20, p. 82 (N. do T.).

Estava colocada a estilização como princípio[15].

O principal trabalho nesse sentido pertence ao cenógrafo Uliánov: a peça *Schluck e Jau*, de Hauptmann (coencenação de V. E. Répman). A proposta era tratar toda essa encenação no estilo do "século das perucas empoadas". O primeiro projeto compreendia construções muito complicadas. Não é brincadeira construir quartos, salas e jardins dos Ludovicos, de acordo com fotos ou desenhos baseados em preciosas obras dessa época faustosa.

Mas quando a estilização como princípio foi definitivamente adotada, o problema foi resolvido fácil e rapidamente. Em vez de uma grande quantidade de detalhes, uma ou duas pinceladas essenciais.

Primeiro ato: o portão do castelo, junto ao qual os caçadores encontram Schluck e Jau bêbados. Vemos em cena apenas o portão, com uma porta giratória redonda, enfeitada em cima por uma estátua de bronze de Eros. O portão está na borda do proscênio. Ele nos surpreende pela sua grandiosidade, de tão enorme e suntuoso que é. Através do portão não é possível ver o castelo, mas pela fileira dos arbustos, que se estendem até o fundo, o espectador compreende imediatamente tanto o estilo da época, como a riqueza daqueles que vivem atrás desse portão. E as figuras de Schluck e Jau, junto a esse portão luxuoso, criam imediatamente o contraste necessário à peça, e introduzem o espectador no domínio da tragicomédia, da sátira[16].

---

[15] Não entendo por "estilização" a reprodução exata do estilo de uma determinada época ou acontecimento, como faz o fotógrafo em suas fotos. Para mim, o conceito de estilização está indissoluvelmente ligado à ideia de convenção, de generalização e de símbolo. "Estilizar" uma época ou um fato significa dar, através de todos os meios de expressão, a síntese interior dessa época ou desse fato, reproduzir os traços específicos ocultos de uma obra de arte (N. do A.).

A atmosfera do quarto real é sintetizada por uma cama ridiculamente luxuosa e com dimensões exageradas, com baldaquins fabulosos, inverossímeis. Todas as dimensões são excessivas, de maneira que temos a impressão de luxo real e de uma riqueza comicamente amaneirada. O aspecto satírico manifesta-se de imediato, como nos desenhos de T. T. Heine.

No terceiro quadro, a convenção do procedimento é levada a seu ponto extremo. A atmosfera de ociosidade e o estilo afetado são expressos por uma fileira de arbustos em caramanchões semelhantes a cestos, que se estendem ao longo do proscênio. O pano de fundo (o fundo) – um céu azul com nuvens encrespadas. Linhas do horizonte – rosas vermelhas ao longo de todo o palco. As crinolinas, as perucas brancas, os figurinos das personagens combinam com as cores do cenário, e, juntos, determinam uma atmosfera pictórica: uma sinfonia que tem o brilho do nácar, o encanto dos quadros de K. A. Somov[17]. Antes da abertura da cortina, ouve-se um dueto, no estilo do século XVIII. Abre-se a cortina. Cada caramanchão-cesto está ocupado: no meio vemos Sidselill e, a seu lado, damas da corte. Todas bordam uma única fita larga com agulhas de marfim. Movem-se ao mesmo ritmo, como se fossem uma só, enquanto ao longe soa o dueto, acompanhado de cravo e harpa. São musicais e rítmicos: os movimentos, as linhas, os gestos, as palavras, as cores do cenário, as cores dos figurinos.

Tudo o que o público não devia ver, todos os vãos, eram cobertos por telas convencionais, sem se preocupar que o espectador se esquecesse de que estava em um teatro.

À questão colocada pela imprensa da época: "Seria interessante ver se esse teatro (Teatro-Estúdio) será o representante e continuador das convicções do Teatro de Arte ou se encarnará as novas tendências e indagações da dramaturgia e da arte teatral" – só poderia ser dada uma única resposta.

---

[16] Uma outra variante proposta pelo cenógrafo era extremamente simplificada: nem porta nem grades, apenas arbustos em arco com cestos trançados; atrás, maços de flores (N. do A.).

[17] Konstantin Andreievitch Somov (1869-1939), pintor associado ao *Mir Iskusstva* (*Mundo da Arte*). Durante seus estudos na Academia Imperial das Artes, fez amizade com Aleksandr Benois, que iria apresentá-lo a Sergei Diaghilev e Leon Bakst. Ao longo da década de 1910, pinta uma série de cenas estilizadas, inspiradas na figura do Arlequim, e ilustra os poemas de Aleksandr Blok. Emigra, após a Revolução de 1917, para os Estados Unidos e, posteriormente, para a França (N. da T.).

Aconteceu que o Teatro-Estúdio não quis ser o representante e continuador das convicções do Teatro de Arte, mas lançou-se na construção de um novo edifício, começando por suas fundações.

Junto do Teatro-Estúdio foi criado um comitê literário, e nossos novos poetas pertencentes aos notáveis grupos literários Vesy e Voprosy jizni (Questões da Vida)[18] foram convidados a participar desse trabalho. Esse órgão – o Comitê Literário – foi incumbido de fornecer ao teatro as obras mais interessantes da nova literatura dramática de todos os países. Sua direção foi confiada a V. Briússov, que mais tarde teve uma participação ativa nos assuntos do teatro. Os próximos capítulos de minha obra esclarecerão porque precisamente Briússov foi chamado para colaborar mais estreitamente com o nosso teatro.

O Teatro-Estúdio tornou-se um teatro de pesquisa. Mas para ele se libertar das amarras naturalistas da escola dos Meininger não foi tão fácil. Quando sobreveio a fatalidade e o teatro "feneceu antes de ter florescido", V. Briússov escreveu em *A Balança*:

> No Teatro-Estúdio, procurou-se de várias formas romper com o realismo da cena contemporânea e tomar audaciosamente a convenção como o princípio da arte teatral. Os movimentos privilegiavam a plástica em lugar da imitação da realidade, certos grupos pareciam afrescos de Pompeia reproduzidos em quadros vivos. Os cenários não levavam nem um pouco em consideração as exigências da realidade, os quartos não tinham teto, as colunas do castelo eram enlaçadas por cipós etc… Ouvia-se o diálogo sempre sobre um fundo musical, conduzindo as almas dos espectadores para o mundo do drama de Maeterlinck. Mas, por outro lado, manifestava-se imperativamente o hábito da tradição teatral, aprendido por muitos anos no Teatro de Arte. Os atores, que haviam estudado gestos convencionais, imaginados pelos pré-rafaelitas[19], continuavam

---

[18] Grupo ligado à revista de caráter filosófico-literário de mesmo nome, criada em 1905 (N. da T.).

[19] Escola de pintores e escritores ingleses que reúne jovens artistas (John Everett Millais, William Holman Hunt e Dante Gabriel Rossetti) ligados à Royal Academy de Londres. Formada em 1848, a Irmandade Pré-rafaelita tinha um caráter de sociedade secreta e pretendia reformar a arte britânica, recuperando o modelo dos pintores florentinos do Quattrocento (N. da T.).

esforçando-se em atingir a verdade do diálogo, e tentavam, através da voz, transmitir a paixão e a emoção tais como são expressas na vida. O cenário era convencional em seu conjunto, mas permanecia claramente realista nos detalhes. Onde acabava o trabalho do encenador, começava a representação ordinária do ator, e percebia-se logo que os atores eram ruins e não possuíam nem uma formação autêntica nem temperamento. O Teatro-Estúdio provava a todos que dele se aproximavam que não era possível reconstruir um teatro sobre antigos fundamentos: ou se prosseguia o caminho proposto pelo teatro de Antoine-Stanislávski, ou retomava-se tudo pela base.

Se os projetos não foram totalmente realizados, foi porque a trupe do Teatro-Estúdio foi composta antes de maio (o mês da brusca virada, da ruptura com a tradição dos Meininger), e porque era formada em sua maior parte por alunos dos cursos do Teatro de Arte. Para as novas exigências do Teatro-Estúdio após o período de maio, ou seja, no momento preciso em que o encenador começa os ensaios, tornou-se evidente que era necessário um outro material, mais flexível e menos familiarizado com os encantos de um teatro já fixado sobre esquemas bem definidos. O Teatro-Estúdio não possuía uma trupe. Apenas dois ou três atores da escola do Teatro de Arte e dois ou três outros da Cia. do Drama Novo assimilaram o novo método. Mas a maioria dos atores vinha dos cursos teatrais do Teatro de Arte, e os encenadores do Teatro-Estúdio defrontavam-se com a seguinte tarefa: não trabalhar com os atores na realização de um repertório, mas limitar-se a prepará-los para esse trabalho através de uma série de conversações, de experiências, sensibilizá-los para perceber o aroma do novo método. Foi então que comecei a pensar que uma escola vinculada a um teatro é um veneno para os atores que nela estudam, que uma escola deve ser independente, nela não deve ser ensinada a forma atual de representar. Uma escola deve ser organizada de tal maneira, para que dela nasça um teatro e que tenha, consequentemente, uma única porta de saída para seus estudantes: ou para um novo teatro, fundado apenas por eles, ou para lugar nenhum. Mas uma escola vinculada a um teatro, se não tem o *único* fim de preencher os lugares vagos de *seu* próprio teatro, tal escola, em caso de superprodução, invade também outros teatros, prejudicando-os – os atores que forma, por melhores que sejam do ponto de vista de *sua* escola, são estrangeiros em outros lugares.

O Teatro-Estúdio era um teatro de pesquisa de novas formas cênicas. Esse fato deveria ter forçado a crítica teatral a seguir o seu trabalho com uma atenção particular: deveria ter salientado o percurso do teatro e, assim, o auxiliaria no movimento de avançar. Mas todo o trabalho desse teatro passou despercebido. Tudo o que esse teatro destruiu e tudo o que produziu não foi levado em consideração. Não abriu suas portas ao público, e a história está privada da possibilidade de avaliar o valor de suas experiências.

Entretanto, a influência do Teatro-Estúdio sobre o destino do teatro russo foi importante – pode-se fazer uma ideia disso observando que, depois do seu desaparecimento, todas as vezes que se montou um espetáculo digno de nota em Moscou ou em São Petersburgo, o Teatro-Estúdio foi sempre lembrado.

Quando o Teatro de Arte montou *O Drama da Vida*, um jornal de Moscou escreveu que a encenação aplicava as ideias do Teatro-Estúdio. A *Teatr i iskusstvo* (*Teatro e Arte*) observou que todo esse empreendimento (a tentativa de "estilização") tinha o Teatro de Arte como origem, e também todas as minhas realizações no Teatro Dramático V. F. Komissarjévskaia, de acordo com o crítico Kugel[20], tinham sido incubadas por mim no laboratório do Teatro de Arte. E assim, mencionava-se sempre o Teatro-Estúdio como fonte de todas essas novas buscas e tendências.

Ajudar o futuro historiador do teatro a avaliar com exatidão a importância do Teatro-Estúdio, ajudar os homens de teatro que buscam penosamente novos meios de expressão, ajudar o espectador a compreender o que inspira o Teatro do Novo Drama, de que ele vive, o que ele busca, este é meu objetivo. Com esse objetivo eu me esforço em relatar com a maior quantidade possível de detalhes o trabalho realizado pelo Teatro-Estúdio, em desvelar da forma mais exaustiva possível as experiências realizadas por ele.

---

[20] Aleksandr Rafalóvitch Kugel (1864-1928). Crítico teatral e literário, dramaturgo e diretor de teatro. Foi colaborador da revista *Teatro e Arte* durante quase vinte anos. Autor de um ensaio sobre Meierhold, em seu livro *Perfis do Teatro*, publicado em 1929. Usava o pseudônimo de Homo Nuvus (N. da T.).

É indispensável revelar, o mais exaustivamente possível, o processo de nascimento dos novos princípios de encenação sobre os quais se fundamenta o teatro de Convenção, e acompanhar, no plano histórico, o desenvolvimento da corrente que substituiu os princípios do teatro naturalista pelos princípios do teatro de Convenção.

Poderíamos destacar, em primeiro lugar, os serviços prestados ao Teatro-Estúdio pela provincial Cia. do Drama Novo, a primeira a criticar os procedimentos naturalistas, graças à participação de A. M. Rêmizov[21], diretor do escritório literário da Cia., que impulsionava energicamente o trabalho dos jovens a lutar por novos domínios; mas isso aumentaria muito as dimensões desse trabalho. Basta dizer qual foi o papel do Teatro-Estúdio na história da revolução (e não da evolução, como se esperava) da cena contemporânea e como, na busca de novos caminhos, influenciou o trabalho dos teatros de sua época, bem como daqueles que nasceram depois do seu desaparecimento.

O trabalho sobre uma peça (*A Comédia do Amor*[22]) conduziu-nos à crítica do "teatro de tipos" e nos abriu os olhos para o "teatro das sínteses", enquanto o trabalho sobre uma outra peça (*A Morte de Tintagiles*) pôs em nossas mãos o método da disposição das figuras em cena à maneira dos baixos-relevos e dos afrescos, o modo de revelar o diálogo interior através da música do movimento plástico, nos deu a possibilidade de experimentar a força dos acentos artísticos, em lugar dos velhos acentos "lógicos", e muitas outras coisas, das quais falarei mais adiante; o trabalho sobre a terceira peça (*Schluck e Jau*) nos ensinou a colocar em cena apenas o essencial, a "quintessência da vida", como dizia Tchékhov, e nos revelou a diferença entre *a reprodução de um estilo sobre a cena e a estilização das situações cênicas*. E quanto mais trabalhávamos com afinco, mais evidentes tornavam-se os erros de nosso "irmão mais velho", o Teatro de Arte.

Para mim – diretor principal da Cia. do Drama Novo e do Teatro-Estúdio – descrever o caminho percorrido na busca de novas formas cênicas implica em fazer uma crítica daquelas formas que me pareciam não apenas superadas, como também nocivas.

---

[21] Sobre Rêmizov, ver supra, n. 10, p. 15 (N. da T.).

[22] De H. Ibsen, escrita em 1858 (N. da T.).

Os princípios dos Meininger tornaram-se meus maiores inimigos, e como o Teatro de Arte baseava uma parte de sua atividade nesse mesmo método, eu tive que, em minha luta para descobrir novas formas cênicas, tomá-lo também como meu inimigo.

Para chegar à exposição dos princípios do teatro de Convenção, eu não poderia silenciar sobre a maneira como, na busca de novos caminhos, os defeitos da técnica dos Meininger manifestaram-se pouco a pouco a meus olhos, nem sobre o que eu pensava ser necessário ultrapassar nas experiências do líder do Teatro de Arte.

Embora tenha em alta estima os enormes serviços que o Teatro de Arte, prestou à história do teatro contemporâneo, tanto russo quanto europeu, eu seria culpado a meus próprios olhos e perante aqueles a quem entrego este trabalho se não me ocupasse daqueles erros, que me ajudaram a encontrar um novo método de encenação.

Apresento uma série de reflexões sobre o Teatro de Arte, tal como as vi enquanto trabalhava na Cia. do Drama Novo e no Teatro-Estúdio.

II. *Teatro Naturalista e Teatro de Estados d'Alma*[23]

O Teatro de Arte de Moscou tem duas faces: uma – a do teatro naturalista[24], outra – o teatro de estados d'alma[25]. O naturalismo do Teatro de Arte é um naturalismo emprestado dos seguidores dos Meininger. Seu princípio fundamental é *a exata reprodução da natureza.*

Tanto quanto possível, tudo em cena deve ser verdadeiro: tetos, cornijas modeladas, lareiras, papéis de parede, portinhas de forno, respiradouros etc.

Vemos uma cascata em cena, e a chuva que cai é feita de água verdadeira. Recordo-me ter visto uma pequena capela feita de madeira real, uma casa coberta com um fino compensado de madeira. As janelas duplas têm seus intervalos guarnecidos com algodão, e os vitrais estão ligeiramente cobertos de geada. Todos os cantos da cena são nítidos e detalhados. Chaminés, mesas, estantes, estão cobertas por uma grande quantidade de pequenos objetos que só são visíveis de binóculo, e sobre os quais um espectador curioso e perseverante não teria tempo de examinar durante um único ato. O trovão que assusta o público, uma lua cheia que desliza no céu em um fio de ferro. Vemos pela janela um verdadeiro navio costear um fiorde. A construção sobre a cena não tem apenas vários quartos, mas também vários andares, com escadas verdadeiras e portas de carvalho. A cena desloca-se e gira. Luzes de ribalta. Muitos refletores. Uma tela que representa o céu está suspensa, em semicírculo. Em uma peça na qual deve aparecer um pátio do campo, o palco é coberto de sujeira feita em papel machê. Enfim, o resultado é o mesmo que Yan Styka[26] busca em seus panoramas: o artificial confunde-se com o real. Como em Yan Styka, no teatro naturalista *o cenógrafo cria em estreita colaboração com o marceneiro, o carpinteiro, o encarregado de acessórios e o modelador.*

---

[23] Escrito em 1906 (N. do A.).

O termo "teatr nastraoenia" pode ser traduzido por teatro de estados d'alma ou teatro de atmosfera. Optamos pelo primeiro por considerarmos mais apropriado às ideias do encenador (N. da T.).

[24] Repertório: *Os Autocratas*, de Pisemski, *O Carreteiro Henschel*, de Hauptmann, *Os Muros*, de Naidionov, e *Os Filhos do Sol*, de Górki (N. do A.).

[25] Repertório: peças de A. P. Tchékhov (N.do A.).

Ao encenar peças históricas, o teatro naturalista segue a regra de transformar a cena em uma exposição de verdadeiros objetos da época ou, na falta destes, de cópias feitas a partir de desenhos da época ou de *fotografias* feitas em museus. Além do mais, o encenador e o cenógrafo esforçam-se em fixar com a maior precisão possível o ano, o mês e o dia em que se desenrola a ação. Para eles, por exemplo, não basta que a ação aconteça no "século das perucas empoadas". Um arbusto bizarro, fontes fabulosas, pequenos caminhos tortuosos, alamedas de rosas, castanheiros podados e murtas, as crinolinas, o capricho dos penteados, nada disso seduz os encenadores naturalistas. Eles precisam determinar com precisão que tipos de mangas eram usadas na época de Luís XV e quais são as diferenças entre os penteados usados pelas damas dessa época e as da época de Luís XVI. Eles não tomam por modelo o procedimento de K. A. Somov – estilizar aquela época –, mas esforçam-se em descobrir uma revista de moda do ano, do mês, do dia em que o encenador decidiu que se desenrola a ação.

---

[26] Pintor, poeta e escritor polonês (1858-1925) (N. da T.).

Assim, o teatro naturalista criou um procedimento – *cópia do estilo histórico.* Com tal procedimento, que é absolutamente previsível, a arquitetura rítmica de uma peça como, por exemplo, *Júlio César*[27], com a sua plástica luta entre duas forças opostas, passa absolutamente despercebida e, logo, não reproduzida. E nenhum dos diretores se dava conta de que a síntese do "cesarismo" jamais poderia ser reproduzida por um caleidoscópio de cenas "da vida" e nem por uma reprodução vistosa dos *tipos* saídos da multidão da época.

A maquiagem dos atores é sempre *expressivamente típica.* Todos são rostos vivos, tais como os vemos na vida. Uma cópia exata. Evidentemente o teatro naturalista considera o rosto como o principal meio de expressão das intenções do ator e, consequentemente, não leva em consideração todos os outros meios de expressão. O teatro naturalista não conhece os encantos da plástica, não obriga seus atores a exercitarem seus corpos e, quando abre uma escola, não compreende que a educação física deve ser a matéria principal, caso se aspire encenar *Antígone* ou *Júlio César*, peças que, por suas musicalidades, pertencem a um *outro* teatro.

Lembrar-se-á sempre da perfeição da maquiagem, mas jamais das posturas ou movimentos rítmicos. O encenador de *Antígone* expressou de maneira inconsciente a tendência de agrupar as personagens de acordo com afrescos e desenhos de vasos, mas não soube nem *sintetizar* nem *estilizar* o que vira nas ruínas; limitou-se a fotografar. Vemos em cena uma série de grupos que são cópias reproduzidas, feito cumes de colinas enfileiradas e, entre eles, como vales, gestos "da vida" e movimentos do corpo, em brutal desarmonia com o ritmo interno das cópias.

O teatro naturalista criou atores extremamente aptos à metamorfose. Entretanto, não se servem dos meios plásticos para essa metamorfose, mas da maquiagem e da capacidade de submeter suas línguas aos diversos sotaques e dialetos, e de sujeitar suas vozes à imitação de sons. Para os atores cria-se um objetivo:

---

[27] Peça de Shakespeare que estreou no Teatro de Arte em 2 de outubro de 1903 (N. da T.).

perder a vergonha em vez de desenvolver um sentido estético, o qual teria repugnado a reprodução de fatos grosseiros e disformes. Desenvolve-se no ator uma capacidade própria do fotógrafo amador: a de *observar os detalhes do cotidiano.*

Em Khlestakov, segundo a expressão de Gógol, "nada é expresso com nitidez", e, entretanto, a personalidade de Khlestakov é muito clara. *Na interpretação das personagens, a nitidez dos contornos não é absolutamente necessária para a clareza da imagem.*

Os esboços dos grandes mestres frequentemente impressionam mais que seus quadros terminados.

As figuras de cera, embora a imitação atinja nelas seu mais alto grau, não produzem um efeito estético. Não podem ser consideradas obras de arte, uma vez que não propõem nada à *imaginação do espectador*[28].

O teatro naturalista ensina o ator a se expressar de uma maneira resolutamente limpa, acabada, *precisa*; jamais aceitará um jogo alusivo, uma atuação conscientemente reticente. Eis por que os exageros são tão frequentes na representação do teatro naturalista. Esse teatro ignora absolutamente o jogo alusivo. E, no entanto, alguns atores, mesmo no período do entusiasmo pelo naturalismo, já utilizavam em cena, em alguns momentos, uma atuação desse tipo: a execução da tarantela por V. F. Komissarjévskaia, em *Nora*[29], é apenas uma postura e nada mais. O movimento das pernas segue um ritmo nervoso. Se olharmos apenas para elas, é antes uma fuga que uma dança.

Uma atriz do teatro naturalista, ao contrário, primeiro teria aulas de dança, e depois executaria conscientemente todos os passos, iria até o limite de sua representação, entregando-se inteiramente apenas ao processo da dança. Mas qual a impressão que essa representação causaria no espectador?

No teatro, o espectador é capaz de acrescentar com sua imaginação o que permanece alusivo. Muitos são atraídos para o teatro precisamente por esse Mistério e pelo desejo de decifrá-lo.

---

[28] Schopenhauer (N. do A.).

[29] Personagem de *Casa de Bonecas*, de H. Ibsen. A primeira encenação desta peça no Teatro Komissarjévskaia foi realizada em 1904, ano de inauguração do teatro, sob a direção de A. P. Petrovski. Reestréia, em 18 de dezembro de 1906, com a encenação de Meierhold (N. da T.).

Poemas, esculturas ou outras obras de arte contêm tesouros de profunda sabedoria, pois expressam a natureza das coisas, enquanto o artista somente revela e traduz suas sentenças em uma língua clara e compreensível. Mas é evidente que todo aquele que lê ou olha uma obra de arte deve por si mesmo, com seus próprios meios, contribuir para revelar essa sabedoria. Por conseguinte, cada um a compreenderá de acordo com suas capacidades e o seu desenvolvimento, assim como o marinheiro só pode mergulhar sua sonda na profundidade correspondente ao comprimento de sua linha[30].

O espectador que vai ao teatro deseja ardentemente, ainda que de forma inconsciente, esse trabalho da fantasia, que, por vezes, nele se transforma em criação. Sem isso, como poderiam existir, por exemplo, exposições de pintura?

Evidentemente, o teatro naturalista nega ao espectador a capacidade de completar o desenho e de sonhar, como quando se escuta música.

E, entretanto, o espectador possui essa capacidade. Na peça de Iartsev, *Junto ao Monastério*, no primeiro ato, que se desenrola na hospedaria do monastério, ouve-se o som apaziguador do sino das vésperas. O cenário não tem janelas, mas, pelo som que provém do campanário do monastério, o espectador imagina o pátio, coberto de blocos de neve azulada, os pinheiros, como em um quadro de Nésterov, caminhos traçados de uma cela a outra, as cúpulas de ouro da igreja; um espectador desenhara esse quadro; um outro, algo diverso; e um terceiro, uma terceira coisa. O Mistério toma conta dos espectadores e os arrasta ao mundo dos sonhos. No segundo ato, o encenador acrescenta uma janela e mostra ao espectador o pátio do monastério. Não são aqueles pinheiros, não são aqueles blocos de neve, não é aquela a cor das cúpulas. E o espectador não está apenas frustrado, mas também irritado: esvaneceu-se o Mistério e seus sonhos foram profanados.

E este teatro foi perseverante em sua vontade de eliminar da cena o poder do Mistério, o que fica demonstrado na primeira encenação de *A Gaivota*[31], no primeiro ato, em que não se podia ver para onde iam as personagens que deixavam o palco. Depois de atravessar rapidamente uma pequena ponte, elas desapareciam na mancha negra de um bosque, *em algum lugar* (nessa época o cenógrafo do teatro ainda trabalhava sem a colaboração dos modeladores). Já na remontagem de *A Gaivota*[32], ao contrário, todos os cantos do palco estavam descobertos: foi construído um pequeno caramanchão com uma cúpula e colunas verdadeiras; havia um barranco em cena e podia-se ver distintamente as personagens descendo por ele. Na primeira versão de *A Gaivota*, no terceiro ato, havia uma janela lateral, e não era possível ver a paisagem, e quando as personagens entravam na antessala com as suas galochas, secando seus chapéus, seus capotes e suas mantas, imaginava-se o outono com sua chuvinha fina, as poças no pátio e as tábuas escorregadias. Mas na remontagem da peça, sobre um palco tecnicamente aperfeiçoado, foram abertas janelas de frente para os espectadores. Via-se a paisagem. A imaginação de vocês só podia se calar, e, digam o que disserem as personagens sobre a paisagem, não acreditamos nelas, ela não pode assemelhar-se à sua descrição: ela está pintada, vocês a veem. A partida dos cavalos com guizos, no final do terceiro ato, na primeira encenação, acontecia fora de cena e desenhava-se assim de maneira muito mais viva na imaginação do espectador, porém, na segunda versão, uma vez que é mostrada a varanda de onde partem os viajantes, o espectador também quer ver os cavalos com seus guizos.

---

[30] Schopenhauer (N. do A.).

[31] Meierhold se refere a montagem histórica que inaugurou o Teatro de Arte de Moscou em 1898, na qual participou como ator, no papel de Trepliev (N. da T.).

"Uma obra de arte só exerce influência por intermédio da imaginação. Por isso ela deve continuamente ser estimulada"[33]; deve, precisamente, ser incentivada, e "não deixá-la inativa", no esforço de tudo mostrar. Estimular a imaginação é "a condição necessária da ação estética e também a lei fundamental das Belas Artes. Daí resulta que a obra de arte não *deve oferecer tudo* aos nossos sentidos, mas apenas o bastante para direcionar a imaginação no sentido correto, deixando para esta a última palavra"[34].

Muitas coisas podem permanecer alusivas, o espectador por si mesmo as completará e, às vezes, como consequência disso, a ilusão nele ficará ainda mais forte; dizer demais, porém, é como desfazer com uma cotovelada uma estátua feita de pequenos fragmentos, espatifando-a, ou como retirar a lâmpada de uma lanterna mágica[35].

---

[32] Trata da remontagem, de1905 (N. da T.).

[33] Schopenhauer (N. do A.).

[34] Schopenhauer (N. do A.).

Voltaire escreveu em algum lugar: "Le secret d'être ennuyeux c'est de tout dire"[36].

Quando a imaginação do espectador não for mais entorpecida, ela, pelo contrário, se aguçará, e a arte tornar-se-á mais requintada. Por que o drama medieval podia dispensar qualquer construção cênica? Graças à imaginação viva dos espectadores.

O teatro naturalista não nega apenas a capacidade de sonhar do espectador, mas também a de compreender os diálogos inteligentes que se desenrolam em cena.

Daí essa *análise* minuciosa de todos os diálogos das peças de Ibsen, que transforma as obras do autor norueguês em algo tedioso, monótono e doutrinário.

É precisamente aqui, na encenação das peças de Ibsen, que fica evidente o *método* do encenador naturalista e seu trabalho criativo.

Uma obra dramática divide-se em uma série de cenas. E cada uma dessa partes distintas é *analisada* em detalhe. Essa análise detalhada é aprofundada pelo encenador, que decupa o drama em minúsculas cenas. Depois, todas essas partes minuciosamente analisadas são reunidas para fazer delas um todo.

Essa operação, que reúne as partes para fazer delas um todo, pertence à arte do encenador, mas quando me refiro ao trabalho *analítico* do encenador naturalista, não penso no trabalho que funde num único conjunto as criações do poeta, do ator, do músico, do cenógrafo e do próprio encenador.

O célebre crítico do século XVIII, Pope[37], em seu poema didático *Ensaio sobre a Crítica* (1711), enumera as causas que impedem o crítico de chegar a julgamentos precisos. Ele assinala, entre outras, o hábito de prestar excessiva atenção ao particular, visto que o primeiro objetivo do crítico deveria ser o de colocar-se no ponto de vista do próprio autor, a fim de, com um só olhar, abarcar a obra em sua *totalidade*.

---

[35] L. N. Tolstói, *Shakespeare e o Drama* (N. do A.).

[36] Em francês, no original (o segredo de ser chato é dizer tudo) (N. da T.).

[37] Alexander Pope (1688-1744), poeta inglês, conhecido por seus versos satíricos e pela sua tradução de Homero. Em 1711, publica anonimamente o seu mais importante poema, *An Essay on Criticism*, como uma resposta aos debates sobre a natureza da poesia: sua criação seria natural ou, ao contrário, escrita de acordo com regras herdadas do passado clássico? O poema é cheio de contradições e, ainda que admita a necessidade das regras, Pope salienta as qualidades misteriosas da criação poética. Propõe, ainda, leis que o crítico deve seguir ao criticar a poesia, ajudando os poetas, e não os atacando (N. da T.).

Pode-se dizer o mesmo do encenador.

Pois o encenador naturalista, ao aprofundar sua análise decompondo a obra, não vê o *conjunto*. Apaixonando-se por um trabalho de filigrana – pela realização de algumas cenas que oferecem um material fecundo à sua imaginação criadora, como uma mina de "traços característicos" –, ele acaba por violar o equilíbrio e a harmonia do conjunto.

No palco, *o tempo* é muito precioso. Se uma cena que deveria ser fugaz, na ideia do autor, dura mais tempo do que o necessário, ela se torna um fardo para a cena seguinte, que é muito importante para o autor. E o espectador, cujo olhar permaneceu sobre algo que deveria ser rapidamente esquecido, está fatigado quando vem a cena importante. Isso porque o encenador a valorizou excessivamente. Na interpretação que o encenador do Teatro de Arte deu ao terceiro ato de *O Jardim das Cerejeiras*[38], pode-se observar semelhante violação da harmonia do conjunto. O autor deu um *leitmotiv* a esse ato: o pressentimento que tem Raniévskaia da tempestade que ameaça [a venda do jardim das cerejeiras]. Todos que a rodeiam levam uma vida absurda – satisfeitos, dançam ao som estridente e monótono da orquestra judia e, como em um turbilhão de pesadelo, giram em uma tediosa dança moderna, sem paixão, sem graça, sem alegria e mesmo sem prazer –, não sabem que a terra em que dançam está desmoronando sob seus pés. Somente Raniévskaia pressente a Desgraça, a espera; desvairada, chega a paralisar por um minuto essa roda adormecida, essa dança de pesadelo de marionetes em sua barraca de feira. Em um lamento, incita os homens a cometer um crime, contanto que deixem de ser esses "pequenos seres empertigados", uma vez que, através do crime, pode-se ascender à santidade, enquanto na mediocridade, ao contrário, não se vai a parte alguma, não se chega a nada. Eis, portanto, como surge a harmonia do ato: de um lado, os lamentos de Raniévskaia e seu pressentimento da desgraça iminente (o princípio fatal do novo drama místico de Tchékhov), e, de outro, a barraca de feira de marionetes (não é por acaso que Tchékhov faz Carlota dançar entre os pequenos burgueses vestida com o figurino favorito dos teatros de marionete – fraque negro e calças xadrez). Se transpusermos isso em linguagem musical, teremos um dos momentos da sinfonia, que tem em si: uma lânguida *melodia fundamental*, com variantes tonalidades, *pianissimo* e explosões em *forte* (os sofrimentos de Raniévskaia), e um *fundo* – o acompanhamento dissonante), o rangido monótono da orquestra provincial que marca o ritmo da dança dos cadáveres vivos (os pequenos-burgueses). Esta é a harmonia musical do ato. Assim, a cena dos truques é apenas um dos compassos dessa estúpida dança, e sua dissonância manifesta-se brutalmente. Essa cena deve – misturada às cenas de dança – brilhar por um minuto e de novo desaparecer, tornando a fundir-se nas danças, que podem continuar a soar em acompanhamentos estúpidos, desde que constituam apenas um fundo[39].

---

[38] A estreia de *O Jardim das Cerejeiras*, de A. Tchékhov, no Teatro de Arte, encenação de Stanislávski e Nemiróvitch-Dântchenko, foi em 17 de janeiro de 1904 (N. da T.).

Mas o encenador do Teatro de Arte mostrou como se pode destruir a harmonia desse ato. Transforma os truques *em uma cena inteira*, com todos os seus detalhes. Longa e complicada. O espectador concentra muito tempo de sua atenção sobre a cena, perdendo de vista o *leitmotiv* do ato. E se no final do ato as melodias de fundo permanecem na memória, o *leitmotiv*, afundou, desapareceu.

Em *O Jardim das Cerejeiras*, como nos dramas de Maeterlinck, há um herói invisível em cena, mas cuja presença sentimos cada vez que cai o pano. Quando o pano que cai sobre *O Jardim das Cerejeiras* é o do Teatro de Arte de Moscou, a presença desse herói não se faz sentir. Não permanece em nossa memória nada além de tipos. Aos olhos de Tchékhov, as personagens de *O Jardim das Cerejeiras* são um meio, não a essência. Mas no Teatro de Arte as personagens tornaram-se a essência, e o aspecto lírico-místico permaneceu encoberto.

---

[39] Encontramos outras notas idênticas, dissonantes e fugitivas, que, provindas do fundo, irrompem no *leitmotiv* do ato: a leitura dos versos pelo chefe da gare, a cena do taco de bilhar quebrado por Epikhodov, da queda de Trofimov nas escadas. E podemos ver, neste outro exemplo, como Tchékhov entrelaça fina e estreitamente essas duas melodias, o *leitmotiv* e o fundo:
ANIA (*com angústia*): E agora, na cozinha, um homem disse que o jardim das cerejeiras já foi vendido, hoje.
LIUBOV Andreievna: Vendido para quem?
ANIA: Ele não disse para quem; ele se foi. (*Ela dança com Trofimov*) (N. do A.).

Se nas peças de Tchékhov o *particular* desvia o encenador da imagem do *conjunto*, pelo autor, os personagens, esboçados à maneira impressionista, constituem um material profícuo, que pode ser aproveitado para completar, pouco a pouco, o desenho em figuras (tipos), mas Ibsen, na opinião do encenador-naturalista, precisa ser *explicado*, pois o público não o compreende.

Em primeiro lugar, a encenação da dramaturgia ibseniana cria a seguinte experiência: tornar vivos os diálogos "tediosos", movimentando-os – as personagens comem, limpam a sala, fazem as malas, embrulham sanduíches etc. Em *Hedda Gabler*[40], durante a cena entre Tesman e a tia Julia, era servido o café da manhã. Recordo muito bem da elegância com que o intérprete do papel de Tesman comia, mas, sem querer, não consegue acompanhar a exposição da peça.

Nas peças de Ibsen, além do desenho preciso de "tipos" do universo norueguês, o encenador empenha-se em sublinhar todos os diálogos que, na opinião dele, são *complexos*. E se esquece que a essência de um drama de Ibsen, como *As Colunas da Sociedade*[41], por causa de um excessivo trabalho analítico, fica totalmente oculta pela refinada análise nas cenas de transição. Quanto ao espectador que leu a peça e a conhece bem, ele vê no teatro uma outra peça, que não compreende porque esta não corresponde à que ele leu. O encenador colocou em primeiro plano muitas cenas secundárias, e fez delas o essencial. *Mas a essência da peça não é feita pela soma das essências das cenas secundárias*. Um único momento fundamental de um ato, se colocado em relevo de forma justa, é decisivo sobre o espírito do público, mesmo que todo o resto tenha deslizado à sua frente como em um nevoeiro.

---

[40] A estreia de *Hedda Gabler*, de Ibsen, no Teatro de Arte foi em 19 de fevereiro de 1899. Em 1906, no Teatro Vera Komissarjévskaia, Meierhold estreará sua versão da obra (N. da T.).

[41] A estreia de *As Colunas da Sociedade*, de Ibsen, no Teatro de Arte, foi em 24 de fevereiro de 1903 (N. da T.).

A ambição de *mostrar* tudo, custe o que custar, o medo do Mistério, das meias-palavras, fez do teatro uma simples *ilustração* do texto do autor.

"Novamente ouço o uivo de um cão", diz uma personagem. E fatalmente o uivo do cão é *reproduzido*. O espectador sabe da partida não somente pelo ruído dos guizos que se distanciam, mas também pelo barulho dos cascos dos cavalos sobre uma ponte de madeira que atravessa o rio. Ouve-se o ruído da chuva sobre um telhado de ferro. Pássaros, rãs, grilos.

Cito, a esse respeito, uma conversa que A. P. Tchékhov teve com os atores[42]. Ele assiste pela segunda vez aos ensaios de *A Gaivota* (11 de setembro de 1898) no Teatro de Arte de Moscou, e um dos atores lhe conta que nessa peça, fora de cena, se ouvirá o coaxar das rãs, o canto das cigarras e os latidos dos cachorros.

– Para que isso? – pergunta Anton Pavlovitch com um ar descontente.

– É real – responde o ator.

– É real – repete A. P. com um sorriso irônico. E acrescenta, depois de uma pequena pausa:

A cena pertence à arte. Kramskói[43] representou rostos magnificamente, em sua pintura de costumes. Que aconteceria se, em um desses rostos, retirássemos o nariz pintado para substituí-lo por um verdadeiro? O nariz seria real, mas o quadro estaria destruído.

Um dos atores conta com orgulho que, no final do terceiro ato de *A Gaivota*, o encenador quer colocar sobre o palco toda a criadagem, e uma mulher com o filho chorando.

Anton Pavlovitch disse:

– Não é preciso. É como se, no momento em que você toca uma passagem *pianissimo*, caísse a tampa do piano.

---

[42] Retirado de meu diário (N. do A.).

[43] Ivan Nikolaevich Kramskói (1837-1887), pintor, frequentou a Academia de Artes de São Petersburgo, onde participou dos protestos contra as regras que regiam a pintura acadêmica. Retratista excepcional, Kramskói é um dos principais representantes da pintura realista russa. Escreveu comentários sobre a arte em São Petersburgo, que formam um rico legado sobre as questões da estética e da história da arte russa (N. da T.).

– Na vida, frequentemente acontece de, em um *pianissimo*, irromper um *forte* totalmente inesperado – experimenta contrapor um dos atores do grupo.

– Sim, mas a cena – diz A. P. – exige uma certa convenção. Você não tem a quarta parede. Além do mais, a cena pertence à arte, a cena reflete a quintessência da vida, e não se deve colocar nela nada de supérfluo[44].

É necessário explicar, nesses diálogos, a condenação que A. P. Tchékhov faz do teatro naturalista? Esse teatro procurou infatigavelmente a quarta parede, e isso o conduziu a uma série de *absurdos*.

Esse teatro tornou-se prisioneiro da carpintaria: desejou que tudo em cena fosse "como na vida", e isso fez com que ele se transformasse numa loja de objetos de museu.

Se é verdade, nas palavras de Stanislávski, que o céu teatral algum dia poderá parecer verdadeiro ao público, torna-se uma dolorosa preocupação de todos os diretores do teatro: elevar ao máximo o telhado sobre a cena.

E ninguém percebe que, em vez de transformar a cena (porque isto é muito caro), melhor seria romper com o princípio de base do teatro naturalista. Foi somente esse princípio, e apenas ele, que levou o teatro a uma série de absurdos.

É impossível acreditar que é o vento, e não uma mão nos bastidores que balança a grinalda no primeiro quadro de *Júlio César*, uma vez que os mantos das personagens permanecem imóveis.

No segundo ato de *O Jardim das Cerejeiras*, as personagens andam por barrancos e pontes "verdadeiros", encontram-se junto a uma capela "verdadeira", mas ao mesmo tempo caem do urdimento dois grandes pedaços de tela pintados de azul, ornados de véus de tule, que de maneira nenhuma poderiam assemelhar-se a um céu, nem a nuvens. Está certo que as colinas no campo de batalha (em *Júlio César*) sejam colocadas de tal maneira que pareçam diminuir progressivamente no horizonte; mas por que então as personagens que se distanciam na mesma direção não diminuem também?

---

[44] Os escritos sobre a conversa de Tchékhov com os atores foi publicado na revista *Mir Iskusstva*, n. 11/12, Kiev, 1907, p. 24 (N. da T.).

> Tal como é usualmente admitida, a cena coloca perante o espectador uma paisagem em profundidade sem, no entanto, ser capaz de ajustar o corpo das personagens a esse fundo distante. E tal cena pretende reproduzir fielmente a natureza! O ator que se distancia da boca de cena e percorre dez ou mesmo vinte metros parece sempre do mesmo tamanho, e é visto com a mesma precisão com que o víamos no proscênio. E, entretanto, de acordo com as leis da perspectiva aplicadas pela pintura cenográfica, seria preciso fazer o ator recuar o mais longe possível, e, caso se queira que ele apareça verdadeiramente proporcional às árvores, às casas, às montanhas que o rodeiam, ele deveria ser mostrado bem menor, às vezes como uma silhueta, às vezes reduzido a uma simples mancha[45].

Uma árvore verdadeira parece grosseira e artificial ao lado de uma árvore pintada, pois suas três dimensões introduzem uma desarmonia junto à pintura, que só possui duas.

Poderíamos dar ainda muitos exemplos desses absurdos a que levou o teatro naturalista ao tomar por fundamento o princípio da reprodução exata da natureza.

Captar o aspecto racional de um objeto, fotografar, ilustrar o texto de uma obra dramática com a pintura cenográfica, copiar o estilo histórico – tudo isso se tornou o objetivo fundamental do teatro naturalista.

E se o naturalismo levou o teatro russo a uma técnica mais complexa, o teatro de Tchékhov, segunda face do Teatro de Arte, revelou o poder do *estado d'alma* sobre a cena e criou aquilo sem o que o teatro dos Meininger já teria morrido há muito tempo. Mas, mesmo assim, o teatro naturalista não soube, no interesse de seu desenvolvimento futuro, tirar vantagem desse *novo tom* introduzido pela musicalidade tchekhoviana. O teatro de estados d'alma foi sugerido pela arte de A. P. Tchékhov. O Teatro Alexandrínski, quando montou *A Gaivota*, não captou a atmosfera sugerida pelo autor[46]. E seu segredo não estava nem no canto dos grilos, nem nos latidos dos cães, nem nas portas verdadeiras. Quando *A Gaivota* foi montada pelo

---

[45] G. Fuchs, *Die Schaubühne der Zukunft* (*A Cena do Futuro*), p. 28 (N. do. A.).

[46] A primeira montagem do texto *A Gaivota* foi no Teatro Alexandrínski em 17 de outubro de 1896, não alcançando sucesso nem de crítica e nem de público (N. da T.).

Teatro de Arte no Ermitage[47], a *maquinaria* não estava ainda muito aperfeiçoada, e a *técnica* ainda não havia estendido seus tentáculos por todos os recantos do palco.

O segredo dos estados d'alma tchekhovianos reside no *ritmo* de sua linguagem. E esse ritmo foi compreendido pelos atores do Teatro de Arte durante os ensaios da primeira encenação tchekhoviana. E ele foi compreendido graças ao amor que eles dedicavam ao autor de *A Gaivota*.

Se o Teatro de Arte não tivesse escutado o ritmo das obras tchekhovianas, se não tivesse sabido recriar esse ritmo em cena, jamais teria adquirido essa segunda face que lhe deu a reputação de Teatro de Estados d'Alma; e essa era a *sua própria face*, e não mais uma máscara emprestada dos Meininger.

Estou profundamente convencido de que essa circunstância, que permitiu ao Teatro de Arte abrigar sob o mesmo teto o teatro naturalista e o teatro de estados d'alma, foi o próprio Tchékhov quem contribuiu para criá-la, precisamente porque ele assistia aos ensaios de suas peças e, através do encanto de sua personalidade e das frequentes conversações que tinha com os atores, influenciou seus gostos e suas atitudes em relação aos problemas da arte.

O teatro deve essa nova face a um grupo bem preciso de atores, que, aliás, eram chamados de "atores tchekhovianos". A chave para a execução das peças de Tchékhov encontravam-se nas mãos desse grupo, intérprete quase invariável de todas as suas peças. E devemos considerar esses atores como os criadores do ritmo tchekhoviano sobre a cena. Cada vez que recordo da participação ativa dos atores do Teatro de Arte na criação das personagens e dos estados d'alma de *A Gaivota*, compreendo como pude começar a crer profundamente no ator enquanto elemento principal da cena. Nem a encenação, nem os grilos, nem o barulho dos cascos de cavalo sobre a ponte, nada disso cria o *estado d'alma*; somente a musicalidade excepcional dos intérpretes que compreenderam o ritmo da poesia tchekhoviana e que souberam envolver suas criações com uma neblina lunar.

---

[47] Durante as quatro primeiras temporadas (1898-1902), o Teatro de Arte de Moscou se apresentava na sala do Teatro Ermitage (N. da T.).

A harmonia não foi destruída nas duas primeiras encenações (*A Gaivota* e *Tio Vânia*[48]), já que a arte dos atores permaneceu totalmente livre. Depois, o encenador naturalista passa a fazer do conjunto uma essência, e acaba perdendo a chave da interpretação de Tchékhov.

A arte de cada um dos atores torna-se passiva, quando o conjunto é transformado em essência; o encenador, reservando-se o papel de maestro, influiu fortemente sobre o destino do *novo tom* e, em lugar de aprofundá-lo, em lugar de penetrar na essência do lirismo, o encenador naturalista pretendeu criar o estado d'alma pelo refinamento de procedimentos formais, tais como a penumbra, ruídos, acessórios, caracteres.

O diretor, apegado ao ritmo do discurso, perdeu as chaves da direção (terceiro ato de *O Jardim das Cerejeiras*), porque não notou que Tchékhov tinha passado de um realismo refinado a um lirismo de produndidade mística.

Munido da chave de interpretação das peças de Tchékhov, o teatro vê nela um modelo, que se põe a aplicar a outros autores. Interpreta Ibsen e Maeterlinck "como" Tchékhov.

Já vimos de que maneira esse teatro tratou Ibsen. Quanto a Maeterlinck, não foi abordado através da música de Tchékhov, mas sempre com a mesma técnica de racionalização. As personagens de *Os Cegos* eram divididas em caracteres e, n'*A Intrusa*[49], a Morte aparecia sob a forma de uma nuvem de tule.

Tudo era muito complicado, como acontece no teatro naturalista, e *nada era convencional*, enquanto tudo é justamente convenção nas peças de Maeterlinck.

O Teatro de Arte poderia ter saído desse impasse: seguir em direção ao novo teatro através do talento lírico e musical de Tchékhov, mas, depois, escolheu subordinar sua música à técnica e aos diferentes truques e, no final de sua atividade, perdeu a chave de interpretação de seu próprio autor – como os alemães perderam a da interpretação de Hauptmann que, rodeado de peças de costumes, pôs-se a criar peças (como *Schluck e Jau* e *Pippa Danse*), que exigiam uma abordagem completamente diversa.

---

[48] A estreia de *Tio Vânia* no Teatro de Arte foi a 26 de outubro de 1899 (N. da T.).

[49] As peças de Maeterlinck – *Os Cegos* e *A Intrusa* – foram apresentadas em uma só noite no Teatro de Arte, com estreia em 2 de outubro de 1904 (N. da T.).

III. *Presságios Literários do Novo Teatro*

Li em algum lugar que *a cena cria a literatura*. Isto não é assim. Se a cena influencia a literatura, é somente por um motivo: ela retarda um pouco seu desenvolvimento, criando uma plêiade de escritores "reunidos em torno de uma tendência dominante" (Tchékhov e seus epígonos). *O novo teatro nasce da literatura*. A ruptura das formas dramáticas é sempre uma iniciativa da literatura. Tchékhov escreveu *A Gaivota* antes do surgimento do Teatro de Arte, que a encenou. Van Lerberghe[50] e Maeterlinck escreveram antes dos seus teatros. Ibsen, *As Albas*, de Verhaeren, *A Terra*, de Briússov, *Tântalo*, de V. Ivánov – onde estão os teatros que poderiam montá-los? A literatura sugere o teatro. Sugere não apenas pelo fato de os dramaturgos oferecerem modelos de uma nova forma, exigindo outras técnicas, mas também pela crítica que rejeita as velhas formas.

Se reuníssemos todos os artigos críticos sobre os nossos teatros, escritos desde a abertura do Teatro de Arte de Moscou até a temporada de 1905, quando aconteceram as primeiras tentativas de criar um teatro de Convenção, e se lêssemos de uma só vez toda essa literatura, um *leitmotiv* surgiria claramente – *ataque ao naturalismo*.

O mais infatigável adversário do naturalismo na cena foi o crítico de teatro Kugel (Homo Novus). Seus artigos são sempre os de um sólido conhecedor da técnica cênica, e revelam um grande conhecimento da história das tradições teatrais, bem como um extraordinário amor pelo teatro – sob tal aspecto, esses artigos foram de um grande valor. E se julgarmos seu papel de um ponto de vista histórico, são precisamente essas críticas de Kugel que mais auxiliaram os futuros iniciadores do novo teatro e o novo espectador a tomar consciência de todas as consequências funestas resultantes da paixão pela *meiningerei*[51] russa. Todavia, mesmo em seus artigos mais importantes, aqueles em que se esforçou tão ardentemente em separar o teatro de tudo o que este comporta de efêmero e de supérfluo, de tudo o que Chronegk (o encenador dos Meininger) inventou, não se poderia adivinhar qual o tipo de teatro com que sonhava Kugel. O que ele queria contrapor à complexa técnica do teatro naturalista? Fazendo do ator a base do teatro, Kugel aspira a um renascimento da "interioridade", mas temos sempre a impressão de que vê nessa "interioridade" alguma coisa que deve bastar-se a si mesma. É nesse sentido que seu teatro tem um aspecto caótico, e lembra, por sua falta de gosto, o pesadelo das cenas provincianas.

---

[50] Charles Van Lerberghe (1861-1907), poeta, contista e dramaturgo belga. Seus poemas *Entrevison* e *La Chanson d'Eve* exemplificam o seu talento lírico e sua perspectiva idealista. Amigo de Maeterlinck, como autor dramático escreveu *Os Farejadores* (1889) (N. da T.).

[51] Exageros na busca da "autenticidade" dos trajes e requisitos e no desenvolvimento de uma pompa, cuja imitação mecânica resulta no que veio a chamar-se de *meiningerei*. Ver A. Rosenfeld, *História da Literatura e do Teatro Alemão*, p. 268 (N. da T.).

Não há dúvida de que o fogo devorador dos críticos de teatro contra o naturalismo prepara o terreno para a fermentação do meio teatral, mas, em sua busca de novos caminhos, os criadores do teatro de Convenção têm uma dívida particular, por um lado, com a propaganda que nossos poetas realizaram nas páginas das raras revistas artísticas[52], pela ideia de um Drama Novo, e, por outro lado, com as peças de Maurice Maeterlinck. Em dez anos, Maurice Maeterlinck escreveu uma série de peças[53] que provocaram somente perplexidade, sobretudo quando

---

[52] Falarei mais adiante de dois poetas apenas (Valerii Briússov e Viatcheslàv Ivánov), cujos artigos sobre arte e teatro são, a meu ver, os mais importantes sinais precursores da revolução que está a ponto de acontecer. Isso não significa, entretanto, que ignoro a importante influência dos outros. É, de fato, impossível esquecer autores como Anton Kraini que, em suas observações sobre o teatro em *Voprosy Jizni* e *Novy Put* (*Novos Caminhos*), rompeu audaciosamente com as velhas tradições teatrais e esboçou, com toda a liberdade, novas previsões no domínio da arte dramática, ou, como Przybyszewski, com sua concepção aristocrática da arte em geral e do teatro em particular. Também são importantes as excelentes páginas do *Livro de Uma Grande Cólera*, de A. L. Volynski, no capítulo "O Velho e o Novo Repertório" (N. do A.).

Anton Kraini é o pseudônimo da poetisa simbolista Zenaide N. Gippius (1869-1945). Sua poesia revela as tensões e as polaridades de sua vida. Da sua obra emergem quatro tipos predominantes de imagens femininas: a mulher nos tradicionais papéis masculinos, a mulher como abstração, as mulheres na tradição religiosa e os andróginos. Escreveu peças de teatro, como *O Sangue Sagrado* (1903) e *O Anel Verde* (N. da T.).

A revista *Novy Put*, editada em São Petersburgo entre 1903-1904, foi sucedida pela revista *Voprosy Jizni* em 1905. Meierhold se refere à coletânea de artigos críticos editada em 1904 (N. da T.).

[53] A primeira foi *A Princesa Maleine*, escrita em 1890 (N. do A.).

Meierhold não considera *Serres chaudes* (*Os Invernadeiros*, 1889) a primeira peça do autor. Outras obras do autor, no período: *La Princesse Maleine* (*A Princesa Malena*, 1889); *L'Intruse* (*A Intrusa*, 1890); *Les Aveugles* (*Os Cegos*, 1890); *Les Sept princesses* (*As Sete Princesas*, 1891); *Pelléas et Mélisande* (*Pelleas apareciam em cena. O próprio Maeterlinck com frequência afirmava que suas peças eram montadas de maneira muito complicada. A extrema simplicidade de seus dramas, sua linguagem singela, as cenas curtas com rápidas mudanças, tudo isso exige, de fato, uma técnica completamente distinta para sua encenação. Van Bever, descrevendo o espetáculo da tragédia *Pelléas e Mélisande*, realizado sob a direção do próprio autor[54], declara: "os acessórios foram simplificados ao máximo; a torre de Mélisande, por exemplo, era figurada apenas por um quadrado de madeira coberto com papel cinza"[55]. Maeterlinck quer que seus dramas sejam montados com a maior simplicidade, a fim de não impedir a imaginação do espectador de completar seu caráter alusivo. E isso não é tudo – Maeterlinck também teme que os atores, habituados a representar em meio ao pesado mobiliário de nossas cenas, permaneçam nesse nível de representação, e que assim acabem por ignorar o aspecto mais secreto, mais delicado, mais interior de suas tragédias. Tudo isso o levou a pensar que suas tragédias exigem uma grande imobilidade, como de uma marionete (*tragédies pour un théâtre de marionnettes*).

Durante muitos anos, as tragédias de Maeterlinck não fizeram nenhum sucesso. Mas aqueles que admiram a obra do dramaturgo belga sonham com um novo teatro, com uma outra técnica, sonham com o chamado teatro de Convenção.

Para elaborar o plano deste teatro de Convenção, para assimilar a nova técnica deste teatro, devemos partir das observações feitas sobre esse tema pelo próprio Maeterlinck[56]. Para ele, a tragédia não se exprime no desenvolvimento máximo da ação dramática, nem nos gritos que rasgam a alma, mas, ao

---

e Melisande, 1892); *Alladine et Palomides* (*Aladino e Palomides*, 1894); *Intérieur* (*Interior*, 1894); *La Mort de Tintagiles* (*A Morte de Titangiles*, 1894); *Le Trésor des humbles* (*O Tesouro dos Humildes*, 1896); *Douze chansons* (*Doze Canções*, 1896); *Aglavaine et Sélysette* (1896); *Ariane et Barbe-Bleue* (1901); *Soeur Béatrice* (*Irmã Beatriz*, 1901); *La Vie des abeilles* (*A Vida das Abelhas*, 1901); *Monna Vanna* (1902); *Joyzelle* (1903); *L'Oiseau bleu* (*O Pássaro Azul*, 1908), entre outras (N.da T.).

[54] O próprio Maeterlinck foi responsável pela encenação de *Pelléas e Mélisande* em sua estreia no teatro Bouffes-Parisiennes, em Paris, em 16 de maio de 1893 (N. da T.).

[55] A citação é retirada de A. Van Bever, *Maurice Maeterlinck, Ensaio Crítico e Biográfico*, São Petersburgo: Escorpião, 1904 (N. da T.).

[56] *O Tesouro dos Humildes*, *A Beatitude da Alma* e *A Tragédia de Cada Dia*. (N. da T.).

contrário, na forma mais estática, mais imóvel, e nas palavras pronunciadas a meia-voz.

É necessário um teatro da Imobilidade. E essa não é uma inovação sem precedentes. Esse tipo de teatro já existiu. As melhores tragédias antigas, *As Bacantes*, *Antígone*, *Electra*, *Édipo em Colono*, *Prometeu*, *As Coéforas*, são tragédias imóveis. Não há nelas nenhuma ação psicológica, nem mesmo uma ação material, nada que possamos denominar de "enredo".

Estes são alguns exemplos da dramaturgia do teatro da Imobilidade. O Destino e a condição do Homem no universo são o eixo da tragédia.

Se não há movimento no desenvolvimento de um enredo, se toda tragédia é construída sobre as relações recíprocas do Destino e do Homem, é preciso a Imobilidade teatral e que o sentido de sua técnica considere o movimento uma música plástica, como desenho exterior de uma vivência, e, por isso, a técnica da Imobilidade teatral prefere o gesto estático e a economia do movimento ao gesto comum. A técnica desse teatro receia os movimentos supérfluos, sempre capazes de desviar a atenção do espectador das complexas vivências interiores, que só podem ser reveladas num sussurro, numa pausa, num estremecimento de voz ou numa lágrima que vela os olhos do ator.

Além disso, toda obra dramática compreende dois diálogos: um "exteriormente necessário" – as palavras que acompanham e explicam a ação – e outro "interior". E é este diálogo que o espectador deve escutar, não nas palavras, mas nas pausas; não nos gritos, mas nos silêncios; não nos monólogos, mas na música dos movimentos plásticos.

O diálogo "exteriormente necessário" foi construído por Maeterlinck, de tal maneira que as personagens disponham de um mínimo de palavras durante uma ação extremamente tensa.

Para tornar manifesto aos espectadores esse diálogo "interior" dos dramas de Maeterlinck, para ajudá-los a perceber esse diálogo, o cenógrafo deve encontrar novos meios de expressão.

Não creio estar enganado ao afirmar que, entre nós, na Rússia, Valerii Briússov foi o primeiro a falar da inutilidade dessa "verdade"[57] que se quis colocar a toda força em nossas cenas nos últimos anos; foi também o primeiro a indicar caminhos diferentes para o teatro dramático. Ele exigiu o abandono da verdade inútil das cenas contemporâneas em prol da *convenção consciente*[58].

---

[57] A Verdade Inútil, *Mir Iskusstva*, São Petersburgo, tomo VII, 3ª parte, 1902, p. 67 (N. da T.).

No mesmo artigo, Valerii Briússov põe em primeiro plano *o ator*, como o elemento mais importante da cena. Mas ele não aborda a questão da mesma forma que Kugel, para quem a "interioridade" era alguma coisa que se bastava a si mesma, e a arte do comediante algo que não estava organicamente ligado ao projeto geral de criação do encenador, afastando-se extremamente, assim, do espírito indispensável de disciplina.

Embora a questão da *convenção consciente* levantada por Briússov esteja muito próxima do objeto fundamental deste meu artigo, para abordar as questões sobre teatro de Convenção e de sua nova técnica, devo ainda me ater sobre o *ator* no teatro, tal como o concebia Valerii Briússov.

Para Briússov: a fábula, a ideia da obra – isto é sua *forma*. O material das obras de arte são as imagens, as cores, os sons. Em arte, só tem valor a obra em que o artista colocou sua própria *alma*. O *conteúdo* de uma obra de arte é a *alma do artista*. A prosa, os versos, as cores, a argila, a fábula – tudo isso é para o artista apenas um meio de exprimir sua alma.

Briússov não distingue os artistas em artista criadores (poetas, escultores, pintores, compositores) e artistas executores (atores, cantores, instrumentistas, cenógrafos). Na verdade, em sua opinião, uns produzem uma arte duradoura (*permanent*), enquanto outros devem recriar sua própria arte toda vez que quiserem torná-la acessível ao público, mas, em ambos os casos, o artista é sempre um *criador*.

> O ator em cena assemelha-se ao escultor diante de um bloco de argila: precisa encarnar em uma forma sensível o mesmo conteúdo que o escultor – *os impulsos de sua alma e de sua sensibilidade*. Os sons do instrumento são a matéria do pianista; a do cantor – sua voz; a do ator – seu próprio corpo, seu discurso, mímica e gestos. A obra que um artista interpreta é a forma na qual se derrama sua criação pessoal.

---

[58] Os grifos no texto de Briússov, aqui e a seguir, são meus (N. do A.)

A liberdade criadora de um artista não está limitada pelo fato de ele receber pronta, do autor da peça, a forma de sua criação [...]. Os artistas criam livremente quando tratam dos grandes momentos da história do evangelho, embora também aqui a forma seja dada *a priori*.

A tarefa do teatro – oferecer todos os elementos necessários à arte do ator para que ela se manifeste com a maior liberdade, e seja percebida pelos espectadores da maneira mais completa possível. *Ajudar o ator a desvelar sua alma perante o espectador, esta é a única vocação do teatro.*

Eliminando estas últimas palavras – "esta é a única vocação do teatro" – e ampliando seu pensamento, eu diria: *é preciso, por todos os meios, ajudar o ator a desvelar sua alma, fundida com a alma do dramaturgo através da alma do encenador.* E da mesma forma que a liberdade criadora do ator não é limitada pelo fato de ele receber pronta, do autor da peça, a forma de sua criação, assim também aquilo que lhe dá o encenador não limita sua liberdade criadora.

Todos os meios do teatro devem ser colocados a serviço do ator. Ele deve reinar soberano sobre o público, uma vez que, em cena, a sua arte ocupa um dos primeiros lugares.

Briússov acha que todo o teatro europeu, com algumas raras exceções, está em um *falso caminho*.

Não voltarei aqui a todos os absurdos que Briússov aponta nos teatros naturalistas, resultantes de sua aspiração à reprodução mais verídica possível da vida, pois eles já foram denunciados na primeira parte da obra, a partir de um outro ponto de vista, mas de maneira suficientemente clara.

Briússov defende a convenção na cena – mas não essa convenção-clichê como quando os atores querem falar em cena como na vida e, não sabendo fazê-lo, sublinham artificialmente as palavras, fazem ridículos movimentos de mãos, suspiram exageradamente etc., nem dessa outra convenção utilizada pelo cenógrafo que, ao querer mostrar um quarto como ele é na vida, constrói um pavilhão com três paredes – Briússov não está de acordo com essa convenção-clichê, absurda e antiartística; o que ele quer, ao contrário, é a criação na cena de uma *convenção consciente* que seja um método artístico e que tenha o encanto original de um procedimento de encenação:

> É por convenção que as estátuas de mármore e de bronze não são coloridas. É também convencional a gravura em que as folhas são negras e o céu é representado por listras, mas nem por isso deixamos de experimentar, ao olhar para uma gravura, um prazer puro e estético. Em todo lugar onde há arte, há convenção.

É claro que não é preciso suprimir totalmente o cenário e retornar assim aos tempos em que se descrevia a cena em um cartaz, apenas "é necessário trabalhar, criar cenários compreensíveis a todos, como é compreensível qualquer língua corrente, como são compreensíveis as estátuas brancas, os quadros planos e as gravuras negras".

Depois, Valerii Briússov sugere qual deve ser o papel ativo do espectador no teatro:

> É tempo de o teatro deixar de arremedar a realidade. Uma nuvem representada em um quadro plano é imóvel, não muda nem de forma nem de luminosidade, mas há qualquer coisa nela que nos dá a impressão de uma verdadeira nuvem no céu. *A cena deve conter tudo aquilo que possa ajudar o espectador a reconstituir da maneira mais fácil possível, pelo jogo da imaginação, o cenário exigido pela fábula da peça.*

Falarei de V. Ivánov quando chegar ao repertório do teatro de Convenção.

IV. *Primeiras Tentativas de Criação de Um Teatro de Convenção*

As primeiras tentativas de criação de um teatro de Convenção, inspirando-se nas observações de Maurice Maeterlinck e de Valerii Briússov, foram realizadas pelo Teatro-Estúdio. E como a encenação da tragédia de Maeterlinck, *A Morte de Tintagiles*, por esse primeiro teatro de pesquisa aproximou-se muito, em minha opinião, do teatro de Convenção, me parece útil indicar quais foram os métodos de trabalho utilizados pelos encenadores, atores e cenógrafos, bem como expor os resultados obtidos.

O teatro tem sempre evidenciado a dissonância entre os diferentes criadores que, coletivamente, apresentam-no ao público. Autor, encenador, ator, cenógrafo, músico e aderecista jamais conseguem fundir-se idealmente em uma criação coletiva. É por essa razão que a síntese wagneriana das artes me parece impossível[59]. O pintor e o músico devem manter-se separados: o primeiro, em um teatro Cenográfico especial, onde possa expor seus telões na cena, e não como em uma exposição, com uma iluminação noturna, e não diurna, e planos múltiplos etc.; o músico deve consagrar-se unicamente à sinfonia, cujo modelo é a 9ª de Beethoven, e não tem nada a fazer no teatro dramático, onde à música é dado apenas um papel secundário.

Eu fiz essas reflexões mais tarde, quando passamos das primeiras tentativas (*A Morte de Tintagiles*) ao estágio seguinte (*Pelléas e Mélisande*).

Mas, quando estávamos começando a trabalhar em *A Morte de Tintagiles*, esse problema da dissonância entre os criadores já me atormentava; e se era impossível a fusão com o cenógrafo e o músico – cada um puxando para o seu lado, como é natural, cada um se esforçando instintivamente para fazer um trabalho isolado –, gostaria de fundir em um conjunto o autor, o encenador e o ator.

E neste ponto ficou claro justamente que esses três elementos fundamentais do teatro *poderiam fundir-se*, mas sob a condição expressa de abordar o trabalho da mesma maneira que nós, no Teatro-Estúdio, durante os ensaios de *A Morte de Tintagiles.*

Depois de percorrer o caminho habitual das "conversações" sobre a peça (precedidas, naturalmente, pelo trabalho do encenador, que deve conhecer sobre tudo o que já se escreveu sobre a peça), encenador e ator procuram, na sala de ensaio, ler versos de Maeterlinck e fragmentos de seus dramas com uma atmosfera próxima de *A Morte de Tintagiles* (quanto à peça, nós a deixamos de lado para que não se transformasse em um estudo ou exercício, para só abordá-la quando soubéssemos como fazê-lo). Um a um, os atores dizem versos e fragmentos. Esse trabalho, para eles, é como o estudo para um pintor ou o exercício para um músico. No estudo, a técnica é aperfeiçoada e somente depois de ter exercitado sua técnica é que o pintor aborda o quadro. Ao dizer os versos e os fragmentos, o ator procura novos meios de expressão. O auditório (todos, e não somente o encenador) coloca suas observações e indica novos caminhos para o ator prosseguir em seu estudo. E todo esse esforço criador deve levar a um colorido no qual “ressoe” o texto do autor. Quando esse trabalho coletivo tiver revelado o autor, quando não restar um só fragmento ou um só verso que não ressoe como deve, então o auditório aborda a análise dos meios de expressão capazes de transmitir o estilo, o tom do autor.

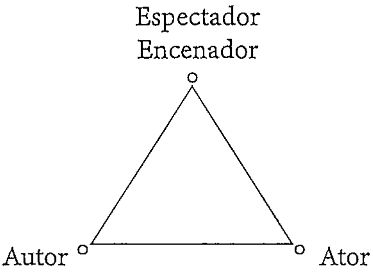
---

[59] Ver "Sobre a Encenação de *Tristão e Isolda* no Teatro Mariinski", infra, p. 239 (N. da T.)

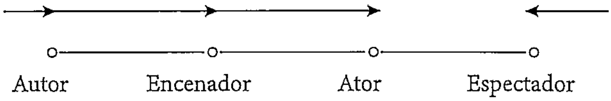
Antes de enumerar os novos procedimentos técnicos descobertos intuitivamente, e enquanto permanece viva em minha memória a imagem do trabalho comum sobre os estudos, realizados pelo ator e o encenador, apontarei *dois métodos de criação de encenação*, que organizam de forma distinta as relações entre o ator e encenador: um dos métodos priva de liberdade criadora não somente o ator, mas também o espectador, enquanto o outro liberta não somente o ator como o espectador, obrigando este a criar, em vez de contemplar (ativando somente no princípio a esfera da fantasia do espectador).

Esses dois métodos se distinguem se *imaginarmos os quatro elementos fundamentais* do teatro (autor, encenador, ator e espectador) na seguinte representação gráfica:

1. Um triângulo cujo ápice representa o encenador, e os dois ângulos da base o autor e o ator. O espectador percebe a arte dos dois últimos *através da arte do encenador* (nesse esquema, o lugar do espectador encontra-se acima do ápice do triângulo). Este é o primeiro tipo de teatro (“o teatro-triângulo”):



2. Uma linha reta (horizontal), onde os quatro elementos fundamentais do teatro são representados por quatro pontos da esquerda para a direita: autor, encenador, ator e espectador; este é o outro tipo de teatro (o "teatro da linha reta"). O ator desvela livremente sua alma perante o espectador, assimilando a obra do encenador, assim como este último assimilou a criação do autor.



1) No "teatro-triângulo", o encenador primeiro expõe todo seu plano, em todos os seus pormenores, indica de que maneira vê as personagens, assinala as pausas e faz os atores ensaiarem até que seu projeto seja reproduzido exatamente, em todos os seus detalhes, até que ele escute e veja a peça como a escutara e vira ao trabalhar sobre ela sozinho.

O "teatro-triângulo" assemelha-se a uma orquestra sinfônica, onde o maestro seria o encenador.

Entretanto, a própria natureza do teatro, cuja arquitetura não prevê um lugar específico para o encenador, já marca a diferença que existe entre maestro e encenador.

Sim, mas em alguns casos, que poderão replicar, uma orquestra sinfônica pode tocar sem maestro. Imaginemos que Nikich[60] tivesse uma orquestra sinfônica permanente, com a qual ele toca há dezesseis anos, sem mudar quase nada em sua composição. Digamos que essa orquestra toca uma determinada obra musical várias vezes ao ano, e isso durante dezesseis anos.

É possível que um dia, embora Nikich não esteja no seu posto de diretor, a orquestra interprete essa obra musical sem ele, executando a sua interpretação? Sim, é possível, e o público escutaria essa obra musical na interpretação de Nikich. Uma segunda pergunta: essa obra seria interpretada exatamente como se Nikich a dirigisse? Sem dúvida, ela não a executaria tão bem, mas ainda seria a interpretação de Nikich que ouviríamos.

---

[60] A. Nikich (1855-1922), maestro de origem húngara, célebre no período (N. da T.).

Eu responderia desta maneira: uma orquestra sinfônica sem maestro é, a rigor, possível, mas não podemos fazer um paralelo satisfatório entre essa orquestra sinfônica sem maestro e o teatro, onde os atores sempre estão em cena sem o seu encenador.

Uma orquestra sinfônica sem maestro é concebível, mas mesmo que seus músicos estivessem ligados de forma ideal, ela não inflamaria o público, pois só poderia transmitir-lhe a interpretação deste ou daquele maestro; ela só pode fundir-se em uma unidade na medida em que recria a composição de um outro.

A arte do ator é de tal natureza que lhe cabe um papel muito mais importante do que o de fazer o público conhecer o plano do encenador. O ator será acompanhado pelo público quando, tendo assimilado o autor e o encenador, puder se expressar sobre a cena.

E vamos mais longe: é qualidade essencial do músico de uma orquestra sinfônica possuir uma técnica virtuosa e executar exatamente as indicações do maestro, despersonalizando-se.

Comparável a essa orquestra, o "teatro-triângulo" deve utilizar um ator que seja dono de um virtuosismo técnico, mas é preciso que ele seja, em uma larga medida, despersonalizado, sendo capaz de executar o projeto sugerido pelo encenador.

2) No "teatro da linha reta" o encenador, tendo assimilado o autor, traz ao ator sua própria arte (aqui o autor e o encenador fundiram-se). O ator, tendo abordado a obra do autor por intermédio do encenador, vai encontrar-se face a face com o espectador (estando o autor e o encenador por trás do ator) e revela sua alma *livremente* perante o público, acentuando assim a ação recíproca dos dois elementos fundamentais do teatro: ator e espectador.

Para que a linha reta não se transforme em uma linha ondulada[61], *somente* o encenador deve dar o tom e o estilo à obra, o que não impede que a criatividade do ator do "teatro da linha reta" permaneça livre.

---

[61] A. Blok teme que os atores desse teatro "possam quebrar a estrutura da peça". Mas, a meu ver, as *dissonâncias* e o naufrágio só podem surgir se a "linha reta" transforma-se em uma linha ondulada. O perigo é afastado se o encenador interpreta bem o autor, sabe transmiti-lo ao ator, e este último compreende bem o encenador (N. do A.).

Meierhold se refere aqui ao artigo de Blok, "O Teatro V. F. Komissarjévskaia", publicado na revista *Pereval*, n. 2, dezembro, 1906, p. 61-63 (N. da T.).

O encenador expõe seu *plano* em uma *conversação* sobre a peça. É a *sua* leitura da peça que vai colorir toda a obra. Arrebatando os atores com sua paixão pelo texto, o encenador derrama neles a alma do autor, e a sua interpretação. Mas, *depois da conversação*, é preciso dar plena independência a todos os atores. Mais tarde, o encenador os reúne novamente para harmonizar as diferentes partes; mas como? Simplesmente equilibrando todas essas partes livremente criadas pelos outros criadores do coletivo. E depois de ter realizado essa harmonia, sem a qual um espetáculo não tem sentido, *o encenador não procura alcançar uma reprodução exata de seu projeto*, que é único, somente para que se obtenha um espetáculo harmonioso, para evitar que a criação coletiva seja composta apenas de peças e de fragmentos – o encenador aguarda o momento em que poderá ocultar-se nas coxias, deixando os atores "quebrarem a estrutura", se estiverem em desacordo com o encenador e com o autor (se não pertencem à "nova escola"[62]), ou revelarem suas almas em improvisações que por certo não serão acrescentadas ao texto, mas que completam aquilo que o encenador insinuou, permitindo ao espectador compreender o autor e o encenador através de sua criação. *O teatro é a arte do ator.*

---

[62] O "teatro-triângulo" necessita de atores despersonalizados, e que sejam *virtuosos de primeira ordem*, sendo que a escola a que pertencem não tem muita importância. Para o "teatro da linha reta", ao contrário, o brilho individual do talento do ator é muito importante. Sem ele, com efeito, a criação livre não é concebível; por isso é absolutamente necessário *uma nova escola* para os atores. A nova escola não é um lugar onde se estuda novas técnicas, mas uma escola que nasce uma única vez, para engendrar um novo teatro livre, e que depois morre.

O "teatro de linha reta" nasce de uma escola, de uma única escola, como de uma só semente nasce uma única planta. E como, para obter uma nova planta, é preciso semear uma nova semente, da mesma forma um novo teatro nascerá de cada nova escola.

O "teatro-triângulo" tolera escolas em torno dele, escolas próximas do teatro, mas a tarefa dessas escolas limita-se a preparar um grupo de substitutos, de candidatos para os lugares vagos, formando assim imitadores dos grandes atores do teatro existente. Estou convencido de que precisamente essas escolas são as responsáveis pela ausência de talentos verdadeiros e novos em nossas cenas.

Uma escola fora do teatro deve produzir atores que sejam incapazes de trabalhar em um teatro que não seja aquele que eles mesmos fundarão. *Será nova a escola que engendrar um novo teatro* (N. do A.).

Se considerarmos toda a obra de Maeterlinck – seus poemas e seus dramas, o prefácio que ele escreveu na última edição do seu livro, *O Tesouro dos Humildes*, no qual fala do teatro da imobilidade, penetrando no colorido e na atmosfera de suas obras –, vemos então claramente que o próprio autor não quer evocar o horror em cena, nem busca alarmar o espectador ou provocar-lhe gemidos histéricos, vemos que ele não quer que o público fuja, aterrorizado ou apavorado, e que seu objetivo é exatamente o contrário: o que ele deseja é derramar na alma do espectador a contemplação do inevitável, plena de sabedoria e tremulante, é fazer o espectador chorar, fazê-lo sofrer, mas ao mesmo tempo enternecê-lo e conduzi-lo a uma calma e a um bem-estar. O objetivo a que se propõe o autor, sua intenção fundamental, é "aliviar todas as nossas dores, semeando entre elas a esperança, que ora se apaga, ora se acende de novo"[63]. Quando o espectador tiver saído do teatro, a vida da humanidade recomeçará a fluir com todas as suas paixões, mas essas *paixões* não parecerão mais *vãs*, a vida fluirá com suas alegrias e tristezas, com seus deveres, mas tudo isso terá um sentido, pois teremos compreendido que é possível sair das trevas, ou *suportá-las sem amargura*. A arte de Maeterlinck é sã e vivificante. Ele convida os homens a uma sábia contemplação da grandeza do Destino, e seu teatro torna-se um templo. Não é à toa que Pastore faz o elogio de seu misticismo como do último refúgio dos dissidentes religiosos, que não querem inclinar-se perante o poder *temporal* da Igreja, mas que também não pensam em recusar uma fé livre em um mundo não terrestre. É nesse tipo de teatro que se pode encontrar a solução para os problemas religiosos. E, por mais sombrio que possa ser o colorido da obra, ela, sendo um *mistério*, dissimula em si mesma um infatigável apelo à vida.

Este é, a nosso ver, o erro essencial cometido por aqueles que encenaram os dramas de Maeterlinck antes de nós: tentaram assustar o espectador, em vez de reconciliá-lo com o caráter inevitável do Destino. "Na base de meus dramas", escreveu Maeterlinck, "encontra-se a ideia do deus cristão ao lado da ideia do antigo destino". O autor escuta as palavras e as lágrimas dos homens como um ruído surdo, pois essas palavras e lágrimas caem em um abismo profundo. É do alto das regiões siderais que ele olha para os homens, e estes lhe surgem como fagulhas cintilantes. E tudo que ele quer é descobrir, surpreender em suas almas, algumas palavras de doçura, de esperança, de compaixão, de angústia, e mostrar-nos qual é a força do Destino que dirige nossa sorte.

---

[63] Annibale Pastore, *Maurice Maeterlinck, Vestnik Inostrannoi literatury* (*Maurice Maeterlinck, O Mensageiro da Literatura Estrangeira*), setembro de 1903 (N. do A.).

Nossa interpretação cênica de Maeterlinck procura suscitar na alma do espectador essa impressão de quietude desejada pelo próprio autor. Um espetáculo de Maeterlinck é um *mistério*: encontramos nele tanto a harmonia quase inaudível das vozes, o coro das lágrimas silenciosas, os soluços estrangulados e o estremecimento da esperança (como em *A Morte de Tintagiles*), e o êxtase que convida à ação religiosa, à dança marcada pelas trombetas e pelo órgão, o bacanal da grande festa do Milagre (como no segundo ato de *Irmã Beatriz*). Os dramas de Maeterlinck são "primeiro e antes de tudo uma manifestação e uma purificação das almas". "Seus dramas são os coros das almas que cantam a *meia-voz* os sofrimentos, o amor, a beleza e a morte". É *a simplicidade* que nos faz deixar a terra pelo mundo dos sonhos. É a harmonia que anuncia a serenidade. É uma alegria estática.

Foi com essa concepção da alma do teatro de Maeterlinck que entramos na sala de ensaio para trabalhar sobre os estudos.

O que Muther[64] disse a propósito de Perugino, um dos mais maravilhosos artistas do *Quattrocento*, gostaríamos de aplicar a Maeterlinck: "Ao caráter contemplativo, lírico, de seus enredos, à grande calma e à majestade arcaica de seus quadros", só pode "corresponder uma composição onde a harmonia não seja destruída por um único movimento violento, nem por nenhum contraste brutal".

Fortificados por essas reflexões gerais sobre a arte de Maeterlinck e trabalhando sobre os estudos na sala de ensaio, atores e encenadores obtiveram, de maneira intuitiva, os seguintes resultados:

---

[64] R. Muther (1860-1909), crítico e historiador da arte alemão (N. da T.).

No Domínio da Dicção:

1. É necessário *uma fria cunhagem das palavras*: nenhuma entonação vibrante (trêmulos), nenhuma voz lacrimejante. Ausência total de tensão e de tons sombrios.

2. O som deve ter sempre um *suporte*, as palavras devem cair como gotas d'água em um poço profundo: ouve-se o ruído claro da gota sem a vibração do som no espaço. Nenhuma imprecisão no som, nem finais vibrantes nas palavras, como fazem os que dizem versos "decadentes".

3. O frêmito místico é mais forte que o temperamento do velho teatro. Este último era sempre descomedido e grosseiro exteriormente (mãos que se agitam, punhos que golpeiam o peito ou a coxa). O estremecimento interior do frêmito místico reflete-se nos olhos, nos lábios, nos sons, na maneira de pronunciar as palavras. É uma calma exterior que dissimula emoções vulcânicas. E tudo isso sem tensão, com leveza.

4. As emoções da alma e o trágico que há nelas estão indissoluvelmente ligados à emoção da forma, sendo esta parte integrante do conteúdo, especialmente em Maeterlinck, que dá uma forma muito particular àquilo que é tão simples e tão familiar[65].

5. Deve-se evitar a qualquer preço a *elocução rápida*, que só é concebível nos dramas de tons neurastênicos, naqueles em que o autor coloca tão amorosamente os pontos de sus-

---

[65] Ao longo de nosso trabalho surge uma questão que, sem a intenção de solucionar, quero ao menos colocar: o ator deve começar por manifestar o conteúdo interior do papel, deixando surgir seu caráter, para em seguida experimentar essa emoção sob tal ou qual forma, ou a ordem deve ser invertida? Nós chegamos ao seguinte método: não deixar surgir o caráter enquanto não possuíssemos a forma. E me parece que agimos bem. Seja, dir-se-á, mas resta ainda um lamentável inconveniente: a forma fixa o caráter. Isso não é verdade. Os velhos atores naturalistas que foram nossos professores diziam: se não quiseres que o papel te escape, começa lendo-o, não em voz alta, mas interiormente, e não o pronuncie em voz alta senão quando tiver ressoado em seu coração. Abordar um papel em um drama de costumes por intermédio de uma leitura silenciosa e só abordar um papel estranho ao teatro de costumes após ter adquirido o ritmo da linguagem e o do movimento são dois procedimentos igualmente legítimos (N. do A.).

pensão. A serenidade épica não exclui a emoção trágica. As emoções trágicas são sempre majestosas.

6. O trágico com um sorriso nos lábios. Só compreendi e admiti com toda minha alma essa exigência, adquirida intuitivamente, depois de ter tido a oportunidade de ler esta passagem de Savonarole:

> não pensem que Maria, quando seu filho morreu, andava pelas ruas gritando, arrancando os cabelos e comportando-se como uma louca. Foi com doçura e com grande humildade que ela seguiu seu filho. Certamente derramava lágrimas, mas seu aspecto exterior não traduzia apenas tristeza, mas, confundidas, *tristeza e felicidade*. E ao pé da cruz ela estava *triste e feliz*, tomada pelo segredo da imensa bondade divina.

O ator da velha escola, quando queria produzir uma forte impressão sobre o público, gritava, chorava, gemia, batia no próprio peito com os punhos. O novo ator, ao contrário, deve exprimir o grau superior do trágico da mesma forma que esse trágico ressoava em Maria, triste e feliz: uma calma exterior quase fria, sem gritos ou lamentos, mas em compensação com muita profundidade.

No Domínio da Plástica:

1. Richard Wagner utiliza-se da orquestra para mostrar o diálogo interior. Para ele, a frase musical emitida pelo cantor não tem poder suficiente para exprimir a emoção interior do herói. Wagner apela para o auxílio da orquestra, estimando que somente ela é capaz de dizer o que só pode ser dito a meias-palavras, de revelar o Mistério diante do espectador. Assim como a frase emitida pelo cantor no drama musical, a palavra no drama não é um instrumento suficientemente poderoso para mostrar o diálogo interior. Na verdade, se a palavra fosse o único instrumento capaz de revelar a essência de uma tragédia, evidentemente todo mundo poderia representar em cena. Pronunciar palavras, e mesmo pronunciá-las bem, não significa ainda saber dizê-las. É preciso buscar agora novos meios para exprimir as meias-palavras e de tornar manifesto o que está oculto.

Wagner dá à orquestra a incumbência de falar das emoções da alma, e eu faço o mesmo quando falo dos *movimentos plásticos.*

Entretanto, deve-se reconhecer que também no velho teatro a plástica surgia como um meio necessário de expressão. Salvini[66], em *Otelo* ou *Hamlet*, sempre nos assombrava por sua expressividade plástica. Portanto, existia verdadeiramente uma plasticidade, mas não é dessa plástica que estou falando.

Essa plástica harmonizava-se rigorosamente com as palavras pronunciadas. E eu falo aqui de "uma plástica que não corresponde às palavras".

Que significa "uma plástica que não corresponde às palavras"?

Duas pessoas conversam e falam do tempo, de arte, de suas casas. Uma terceira, que está próxima e as observa – na condição de ser suficientemente sensível e perspicaz –, pode definir precisamente o que essas pessoas são uma para a outra: amigas, inimigas ou amantes, mesmo que o conteúdo de sua conversa não revele nada sobre suas relações recíprocas. E o que lhe permite chegar a essa conclusão é o fato de que essas duas pessoas fazem certos movimentos de mãos, assumem determinada atitude, baixam os olhos de certa forma, de maneira que é possível deduzir que tipo de relação existe entre elas. Isso porque, enquanto falam do tempo, da arte etc., essas duas pessoas fazem movimentos que não correspondem às palavras que pronunciam. De acordo com esses movimentos que não correspondem às palavras, um observador determina quem são as pessoas que conversam: amigos, inimigos ou amantes...

O encenador constrói uma ponte entre o espectador e o ator. Colocando em cena, segundo a vontade do autor, amigos, inimigos ou amantes, o encenador deve dar aos movimentos e às atitudes um desenho que ajude o espectador não somente a escutar as palavras proferidas, mas também a penetrar no interior, no segredo do diálogo. E se o encenador, absorvendo-se no tema desenvolvido pelo autor, conseguiu perceber a música interior do diálogo, ele sugere ao ator movimentos plásticos que, na sua visão, são os mais adequados para fazer o espectador compreender esse diálogo interior tal como o entendem o encenador e os atores.

---

[66] T. Salvini (1829-1915). Ator italiano. Meierhold o assistiu nas turnês que fez na Rússia e em 1902, na Itália, em sua viagem a Milão (N. da T.).

Gestos, atitudes, olhares, silêncios, determinam a *verdade* das relações entre os homens. As palavras não dizem tudo. Isso significa que, em cena, também é necessário *um desenho dos movimentos* que possa colocar o espectador na situação de um observador perspicaz, para colocar-lhe nas mãos esse mesmo material que os dois interlocutores de que falávamos davam a seu observador, ou, dito de outra maneira, um material que ajude o espectador a decifrar as emoções das personagens. As palavras são para os ouvidos, a plástica é para a visão. Dessa maneira, a imaginação do espectador trabalha sob o impacto de duas impressões, uma visual e outra auditiva. O que distingue o velho teatro do novo é que, neste último, a plástica e as palavras estão submetidas a seus próprios ritmos, por vezes encontrando-se.

Seria um erro, entretanto, pensar que, por vezes, em contraste, todos os casos necessitem de uma plástica que não corresponda às palavras pronunciadas. Nada impede que se dê a uma frase uma plástica que corresponda exatamente às palavras, mas este é um procedimento tão artificial quanto a coincidência do acento rítmico e do acento lógico na poesia.

2. Os quadros de Maeterlinck são arcaicos. Seus heróis têm nomes que só encontramos nos ícones. Arkiol[67] parece sair de um quadro de Ambrogio Borgognone[68]. De arcos góticos. De estátuas de madeira, polidas e brilhantes como se fossem de jacarandá. E temos vontade de dispor simetricamente as personagens, como queria Perugino, pois essa é a ordenação que melhor exprime a divindade do universo.

"Mulheres, adolescentes com aspecto feminino e doces anciãos fatigados podem, mais do que tudo, servir para exprimir os sentimentos de sonho e de doçura" que Perugino esforçava-se por transmitir. Não acontece o mesmo em Maeterlinck? Temos então o mesmo problema da iconografia.

À sobrecarga absurda das cenas do teatro naturalista substitui-se, no novo teatro, a necessidade de introduzir, nos planos, uma construção rigorosamente submetida ao movimento rítmico das linhas e à harmonia musical das manchas de cor.

---

[67] Arkiol é uma personagem de *Pelléas e Mélisande* (N. da T.).

[68] Pseudônimo de Ambrogio Stefani da Fossan, pintor italiano contemporâneo de Leonardo da Vinci,. Sua produção tem início em 1472. Falecido em 1523 (N. da T.).

Também era preciso introduzir nos cenários a técnica da iconografia, pois nesse momento ainda não tínhamos chegado à sua total supressão. E como considerávamos o movimento plástico um meio de expressão primordial, que manifestava o diálogo interior fundamental, foi desenhado um cenário que não deixasse que esses movimentos se tornassem imprecisos. O objetivo era concentrar toda a atenção do espectador sobre os movimentos. Daí a escolha de um fundo decorativo único para *A Morte de Tintagiles*. Essa tragédia, ao ser ensaiada com um fundo de uma simples tela, produzia uma impressão muito forte, pois o desenho dos gestos era vivamente delineado. Mas quando os atores foram colocados em um cenário que tinha espaço e ar, a peça se perdeu. Daí a ideia de um painel decorativo. Entretanto, quando fizemos uma série de tentativas utilizando essa técnica (*Irmã Beatriz*, *Hedda Gabler*, *O Conto Eterno*), descobrimos que, se os cenários desenvolvidos em um espaço onde os movimentos plásticos se diluíam e onde não eram nem enfatizados, nem fixados – eram impróprios, assim como as telas decorativas. Nos quadros de Giotto, não há nada que destrua a harmonia das linhas, pois ele submete toda sua criação ao ponto de vista decorativo, e não ao ponto de vista naturalista. Mas se o teatro quer evitar qualquer retorno ao naturalismo, ele recusa e deve recusar exatamente da mesma forma o ponto de vista "decorativo" (exceto no sentido em que o teatro japonês o entende).

O painel decorativo possui, como a música sinfônica, um papel específico, e se as personagens lhe são necessárias como o são a um quadro, só podem ser personagens figuradas sobre a sua superfície, ou, então, no caso do teatro, marionetes de papelão, mas nunca de cera, de madeira ou de carne. Isto porque o painel decorativo, possuindo apenas duas dimensões, exige personagens igualmente bidimensionais.

O corpo humano e os acessórios que o rodeiam, mesas, cadeiras, camas, armários, tudo isso tem três dimensões, por isso o teatro, que tem no ator sua base fundamental, deve apoiar-se sobre as descobertas das artes plásticas e não sobre as da pintura. Para o ator, *a estatuária plástica* deve ser fundamental.

Eis quais foram os resultados de um primeiro ciclo de pesquisas no domínio do Novo Teatro. Este ciclo historicamente necessário terminou, e gerou uma série de experiências de encenações convencionais, que levou a repensar o lugar da pintura decorativa no teatro dramático.

O ator da velha escola, ao ouvir que o teatro precisava romper com o ponto de vista decorativo, rejubilou-se, já que não via outra possibilidade senão retornar ao velho teatro. Pois no velho teatro, dizia, também encontrávamos esse espaço de três dimensões. Portanto, "abaixo o teatro de Convenção".

No momento em que a pintura decorativa ingressa na cena do teatro decorativo, e o músico na sala sinfônica, o teatro de Convenção, muito longe de desaparecer, continuará a caminhar para a frente, com um passo ainda mais audacioso.

Se recusa o painel decorativo, o novo teatro não recusa os procedimentos convencionais de encenação, e também não recusa interpretar Maeterlinck com o auxílio de procedimentos da pintura de ícones. Mas o meio de expressão deve ser arquitetônico, ao contrário do antigo, que era pictórico. Todos os planos da encenação convencional, tanto em *A Morte de Tintagiles* quanto em *Irmã Beatriz*, no *Conto Eterno* e em *Hedda Gabler*, foram conservados e estritamente respeitados; eles simplesmente foram transferidos para o livre teatro de Convenção. Enquanto o pintor trabalha sobre uma superfície plana, que não admite nem o ator nem os objetos, porque são distintas as exigências do ator e da pintura não teatral, decorativa.

V. *O Teatro de Convenção*

"Da verdade inútil das cenas contemporâneas", dizia Valerii Briússov, "clamo à convenção consciente do teatro antigo". Também Viatcheslav Ivánov quer o renascimento do teatro antigo. Mas, se Valerii Briússov, quando aponta no teatro antigo um exemplo interessante de convenção, contenta-se em mencionar isso de passagem, Viatcheslav Ivánov descobre o plano harmonioso da ação dionisíaca.

Restringindo sua perspectiva, geralmente se pensa que o teatro, segundo as ideias de V. Ivánov, só poderia ter em seu repertório as tragédias antigas, sejam originais, sejam mais recentes, mas em todo caso escritas no estilo da Grécia antiga, como *Tântalo*[69], por exemplo. Para convencer-se de que o projeto de V. Ivánov, longe de ser restritivo, engloba, pelo contrário, um vasto repertório, evidentemente não se deve ignorar nenhuma de suas frases, e infelizmente Ivánov não é estudado entre nós. Gostaria de me deter sobre as ideias de V. Ivánov para indicar com mais precisão, depois de ter penetrado em seus pontos de vista, as vantagens da técnica convencional, e mostrar que essa técnica, e somente ela, é que dará ao teatro a possibilidade de acolher em seu seio o variado repertório proposto por V. Ivánov, bem como esse buquê de flores teatrais que a dramaturgia contemporânea derrama sobre a cena do teatro russo.

O teatro passou do polo dinâmico ao polo estático[70].

O drama nasceu "do espírito da música, da forma coral do ditirambo, onde morava sua energia dinâmica". "Do culto extático e sacrificial surgiu a arte dionisíaca do drama coral".

Em seguida, veio "a separação dos elementos da ação original". O ditirambo destaca-se como um gênero lírico independente. Toda a atenção concentra-se sobre o herói-protagonista, cujo destino trágico torna-se o centro do drama. O espectador, de antigo cúmplice da ação sagrada, assiste agora a uma festa "espetacular". O coro, depois de ser separado, por um lado, da comunidade que se encontrava na orquestra, por outro lado, do herói, passa a ser um elemento que ilustra as peripécias do destino heroico. É assim que surge o *teatro* como *espetáculo*.

O espectador experimenta o que percebe em cena apenas de uma forma *passiva*.

> Existe entre os atores e o espectador uma fronteira mágica, cria-se a linha da boca de cena que divide o teatro em dois mundos estranhos: um que só faz agir, outro que só faz perceber, e não existem artérias que possam unir esses dois corpos separados em uma circulação sanguínea comum, de energia criadora.

---

[69] Peça de V. Ivánov (N. da T.).

[70] Sobre a evolução do drama, do teatro-espetáculo e do destino da Máscara, ver o livro de Viatcheslàv Ivánov, *Segundo as Estrelas*, São Petersburgo: Ory, 1909 (N. do A.).

A orquestra aproximava o espectador da cena. Mas o proscênio foi colocado no lugar da orquestra e distanciou a cena do espectador. A cena desse teatro-espetáculo é "uma iconostase[71] distante, austera, que não convida todos a fundir-se em uma única multidão festiva", uma iconostase em lugar do "antigo tablado baixo do altar", no qual era tão fácil entrar em êxtase para comungar no rito.

O drama, nascido nos cultos ditirâmbicos de Dioniso, afastou-se pouco a pouco de suas fontes religiosas, e a Máscara do herói trágico, em cujos destinos o espectador vê seu próprio destino, a Máscara da sorte trágica de cada um, na qual se encarnou o Eu da humanidade – essa Máscara objetivou-se progressivamente ao longo dos séculos. Shakespeare descobre os caracteres. Corneille e Racine colocam seus heróis na dependência da moral de uma determinada época, remetendo-os a fórmulas materialistas. A cena deixa de ser religiosa-comunal, como na origem. A cena, com sua objetividade, torna-se alheia ao público, a cena não *contagia*, a cena não *transfigura* mais.

O novo teatro assinala um retorno a essa origem dinâmica. São os teatros de Ibsen, Maeterlinck, Verhaeren, Wagner[72]. As mais recentes buscas coincidem com os preceitos da antiguidade. Assim como outrora a ação sagrada da tragédia era uma das faces das "purificações" dionisíacas, agora nós exigimos do artista purificação e cura.

[71] Divisória decorada por ícones que, nas igrejas ortodoxas, separa a nave principal, destinada aos fiéis , do local em que o padre oficia (N. da T.).

[72] Por que colocar Maeterlinck junto de Ibsen, Maeterlinck ao lado de Verhaeren (*As Alvas*, por exemplo, ao lado de *A Morte de Tintagiles*)?

É que o deus que sofre tem duas faces: Dioniso, a embriaguez, e Apolo, o sonho. A alma de V. Ivánov tende para as peças dionisíacas, no sentido em que encontramos nelas a embriaguez. Isso, entretanto, não significa que o drama dionisíaco, no sentido em que V. Ivánov o entende, deva ser necessariamente "orgíaco" em suas manifestações exteriores. Ele vê o princípio coral em seus dois quadros diferentes:

A orgia e a loucura do vinho
embalam o mundo com seus risos.
Mas no silêncio sóbrio e sereno
Também sopra por vezes a loucura,
Escondida sem rumor nos ramos ameaçadores
Ou espreitando em uma gruta ávida. (F. Sologub)

"São igualmente dionisíacos", segundo V. Ivánov, "a dança dos sátiros nas florestas e o silêncio imóvel das mênades perdidas, extraviadas (na contemplação interior e na sensação do deus)" (N. do A.)

No novo drama, a ação exterior, a revelação dos caracteres, não é mais necessária. "Queremos penetrar *por trás* da máscara e *por trás* da ação, no caráter inteligível da personagem, e distinguir claramente sua 'máscara interior'".

Essa renúncia ao exterior em prol do interior que encontramos no drama novo, graças a um desvelamento das profundezas da alma humana, não quer fazer o homem renunciar à terra para conduzi-lo às nuvens (*théâtre ésotérique*), mas antes exaltar o espectador pela embriaguez dionisíaca do eterno sacrifício.

"Se o novo teatro torna-se dinâmico, então que ele o seja até o fim". O teatro deve desvelar definitivamente sua essência dinâmica; e assim, deve deixar de ser "teatro" no sentido de "espetáculo". Queremos nos reunir para criar, para "agir" em conjunto, e não somente para contemplar.

V. Ivánov pergunta: "qual deve ser o objeto do futuro drama?" E responde: "tudo deve ter lugar nele: a tragédia e a comédia, o mistério e o conto popular, o mito e a opinião pública".

O drama simbólico, que deixa de estar separado e encontra "uma correspondência harmônica com autodeterminação da alma do povo"; a *tragédia divina e heroica*, semelhante à tragédia antiga (a similitude não se limita, evidentemente, apenas à construção arquitetônica das peças; trata-se do Destino e da Sátira enquanto bases da Tragédia e da Comédia); o *mistério*, mais ou menos análogo ao mistério da Idade Média; a *comédia* no estilo de Aristófanes; eis o repertório proposto por V. Ivánov.

O teatro naturalista é capaz de adotar um repertório tão variado? Não. O teatro-modelo que encarna a técnica naturalista, ou seja, o Teatro de Arte de Moscou, tentou acolher em seu seio: o teatro Antigo (*Antígone*), o de Shakespeare (*Júlio César, O Mercador de Veneza*), de Ibsen (*Hedda Gabler, Os Espectros* etc.), de Maeterlinck (*Os Cegos* etc.). Mas, embora tivesse à sua frente o mais dotado dos encenadores russos (Stanislávski), e dispusesse de um grupo de excelentes atores (Knipper, Katchalov, Moskvine, Savitskaia), mostrou-se incapaz de encarnar um repertório tão amplo.

Afirmo: foi sempre o entusiasmo pelos procedimentos de encenação dos Meininger que o tolheu, "o método naturalista" o impediu.

O Teatro de Arte de Moscou, depois de ter conseguido encarnar unicamente o teatro de Tchékhov, tornou-se de uma vez por todas "um teatro intimista". Os teatros intimistas – e todos aqueles que se apoiaram ou no método dos Meininger ou no "estado d'alma" do teatro de Tchékhov – mostraram-se incapazes de ampliar seu repertório, e ao mesmo tempo de ampliar seu público.

Século após século, o teatro antigo foi se diferenciando cada vez mais, e os teatros intimistas constituem o seu produto mais fragmentado, sua última ramificação. Nosso teatro dividiu-se em tragédia e comédia, enquanto o teatro Antigo era Um só. E parece-me que é precisamente essa divisão do Teatro Único em Teatros Intimistas que impede o renascimento de um Teatro Para Todo o Povo, de um Teatro-ação e de um Teatro-festa.

A luta contra os métodos naturalistas que os teatros de pesquisa e alguns encenadores[73] assumiram não é acidental, mas ditada por uma evolução histórica. A busca de novas formas cênicas não é um capricho da moda, a introdução de um novo método de encenação (o da convenção) não é uma fantasia oferecida ao prazer da multidão ávida de impressões sempre mais vivas.

O teatro de pesquisa e seus encenadores trabalham para criar um teatro de Convenção, para impedir o teatro de se sub-ramificar em Teatros Intimistas, para ressuscitar o Teatro Único.

O teatro de Convenção propõe uma técnica simplificada, que permitirá encenar tanto Maeterlinck quanto Wedekind, Andrêiev e Sologub, Blok e Przybyszewski, Ibsen e Rêmizov.

O teatro de Convenção liberta o ator do cenário, oferecendo-lhe um espaço de três dimensões e colocando à sua disposição uma estatuária plástica natural.

Graças aos procedimentos da técnica convencional, a maquinaria teatral complicada desmorona-se, e as encenações são levadas a um tal grau de simplicidade que o ator pode ir representar em praça pública, sem depender de cenários e acessórios especialmente adaptados à caixa do teatro, liberto de todas as contingências exteriores.

---

[73] O Teatro-Estúdio de Moscou, Stanislávski (a partir de *Drama da Vida*), Gordon Craig (Inglaterra), Reinhardt (Berlim) e eu mesmo (São Petersburgo) (N. do A.).

Na Grécia, no tempo de Sófocles e de Eurípides, o fato de os atores concorrerem a um prêmio dava-lhes *uma atividade criadora independente*. Depois, com a complicação da técnica cênica, as forças criadoras do ator desapareceram. Essa complicação da técnica evidentemente resultou, entre nós, no desaparecimento da iniciativa do ator. Por isso, Tchékhov tinha razão – "é verdade que temos poucos talentos excepcionais hoje em dia, mas o nível médio do ator é claramente mais alto"[74]. Ao libertar o ator dos acessórios supérfluos que atravancam gratuitamente a cena e ao simplificar ao máximo a técnica, o teatro de Convenção pode, ao mesmo tempo, colocar em primeiro plano a iniciativa criadora do ator. Orientando todo seu trabalho para o renascimento da Tragédia e da Comédia (a primeira centrada no Destino, a segunda na Sátira), o teatro de Convenção evita os "estados d'alma" do teatro de Tchékhov, cujo desvelamento arrasta o ator para emoções passivas, acostumando-o assim a colocar menos intensidade em sua criação.

Suprimindo o proscênio elevado, o teatro de Convenção abaixa a cena ao nível da plateia e, tomando o ritmo como base da dicção e do movimento dos atores, deixa entrever a possibilidade de um renascimento da *dança*, e a palavra, nesse teatro, poderá facilmente transformar-se em um grito harmonioso ou em um silêncio melodioso.

O encenador do teatro de Convenção tem por única tarefa sugerir uma linha diretriz aos atores, e não dirigi-los (ao contrário da direção dos Meininger). Seu único papel é construir uma ponte entre a alma do autor e a do ator. Encarnando a arte do encenador, o ator – *sozinho* e face a face com o público – faz surgir uma chama autêntica do contato entre esses dois princípios livres: a arte do ator e a imaginação criadora do espectador.

Assim como o ator é livre perante o encenador, o encenador é livre perante o autor. As indicações do autor para uso do encenador só se justificam para a técnica da época em que a peça foi escrita. Encontrando o diálogo interior, o encenador revela-o livremente através do ritmo da dicção e da plástica do ator, e só leva em conta as indicações do autor que não se referem às necessidades técnicas.

---

[74] *A Gaivota* (N. do A.).

O método convencional supõe no teatro a presença de um quarto *criador*, ao lado do autor, do encenador, do ator – o espectador. O teatro de Convenção elabora uma encenação em que a imaginação do espectador deve *completar* criativamente o desenho das alusões colocadas em cena[75].

No teatro de Convenção, o espectador

> não esquece nem por um minuto que tem diante de si um ator que *representa*, e o ator que tem diante de si, ao pé da cena, a plateia, e a seu lado, um cenário. É como um quadro: olhando-o, não esquecemos nem um minuto que se trata de cores, de uma tela, de pincéis, e ao mesmo tempo experimenta-se um sentimento de vida elevada e iluminada. E frequentemente acontece que quanto mais o *quadro* se afirma, mais forte é a sensação de *vida*[76].

No teatro de Convenção, a técnica luta contra o procedimento da ilusão. O teatro não tem necessidade da ilusão, esse sonho apolíneo. Estabelecendo uma estatuária plástica, o teatro de Convenção imprime na memória do espectador grupos separados, para que surjam diante das palavras os acentos fatais da tragédia.

O teatro de Convenção não procura variar a qualquer preço suas *mises-en-scène*, como costuma fazer o teatro Naturalista, onde a riqueza dos lugares planejados cria um caleidoscópio de poses que mudam rapidamente. Aspira dominar habilmente as linhas, a construção dos grupos e os coloridos dos figurinos e, por mais imóvel que seja, sugere o movimento mil vezes melhor do que o teatro Naturalista. É que o movimento sobre a cena não é dado pelo movimento no sentido literal da palavra, mas pela disposição das linhas e das cores, e pela facilidade e maestria com que linhas e cores se entrelaçam e vibram.

---

75 Ver meu artigo "Excertos de Cartas sobre o Teatro", em *Vesy*, n. 6, 1907, (N. do A.). Ver "Max Reinhardt (Berliner Kammerspiele)", infra, p. 268 (N. da T.).

76 Leonid Andrêiev (excerto de uma carta que me escreveu) (N. do A.). Escritor e autor dramático (1871-1911). Meierhold montou duas de suas peças, *A Vida do Homem* e *Em Direção às Estrelas* (Terioki, na Finlândia). O leitor encontrará neste livro, ainda uma vez, o excerto citado, ver infra, p. 268). O artigo sobre Max Reinhardt, com a mesma citação da carta de Andrêiev, surgiu antes do artigo "Sobre a História e Técnica do Teatro" (N. da T.).

Se o teatro de Convenção quer destruir os cenários colocados sobre o mesmo plano que o ator e os acessórios, se ele recusa o proscênio elevado, se subordina a representação do ator ao ritmo da dicção e dos movimentos plásticos, se clama pelo renascimento da dança e leva o espectador a tomar uma parte ativa na ação, esse teatro de Convenção não conduz ao renascimento do teatro Antigo?

Sim.

Pela sua arquitetura, o teatro Antigo é precisamente aquele onde encontramos o que o teatro contemporâneo necessita: ausência de cenário, espaço de três dimensões e o imperativo da estatuária plástica.

É claro que seria necessário introduzir algumas modificações na arquitetura desse teatro, implicadas pelas exigências contemporâneas; mas o teatro Antigo, com sua simplicidade, com a disposição do público em ferradura, com sua orquestra, é o único que pode acolher toda a variedade de repertório desejável: *A Barraca de Feira*, de Blok; *A Vida do Homem*, de Andrêiev; as tragédias de Maeterlinck; as peças de Kuzmine; os mistérios de A. Rêmizov; *O Dom das Sábias Abelhas*, de F. Sologub[77], e muitas outras peças magníficas da nova dramaturgia que ainda não encontraram seu Teatro.

---

[77] Ver infra, p. 295-296. Meierhold queria encenar *O Dom das Sábias Abelhas*, de F. Sologub no Teatro Komissarjévskaia, mas teve que abandonar o projeto pois a regulamentação dos teatros nessa época proibia que o público fosse colocado sobre a cena, como desejava o encenador. Ver Béatrice Picon-Vallin (org), *Écrits sur le Théâtre – Tomo 1 (1891-1917)*, p. 303, n. 53 (N. da T.)

SOBRE A ENCENAÇÃO DE *TRISTÃO E ISOLDA* NO TEATRO MARIÍNSKI[78]

I.

Se tirarmos a palavra da ópera e a representarmos sobre a cena – obteremos na essência uma espécie de *pantomima*.

Pois na pantomima cada episódio, cada um dos movimentos desse episódio (suas modulações plásticas), assim como os gestos de personagens isoladas e os agrupamentos do conjunto, são determinados precisamente pela música, por suas mudanças de ritmo, sua modulação e, de uma maneira geral, pelo seu desenho.

Na pantomima o ritmo dos movimentos, dos gestos e dos agrupamentos são rigorosamente sincronizados com o da música; e somente quando foi atingida uma concordância rítmica total entre o que é apresentado em cena e a música é que se pode considerar ideal a execução da pantomima na cena.

Por que então os movimentos e os gestos dos artistas de ópera não acompanham com uma precisão matemática o ritmo da música, o desenho tônico da partitura?

Seria porque, incluindo o canto, se modificam as relações música-encenação que existem na pantomima?

A causa está, a meu ver, no fato de que o ator de ópera constrói a essência de sua representação principalmente no plano material, explorando não a partitura, mas o libreto.

Esse material em geral é tão próximo da *vida* que leva irresistivelmente a procedimentos emprestados ao teatro de costumes. Podemos observar a história: se a arte lírica e a arte dramática vivem juntas um período em que reina o gesto de beleza convencional, que lembra a marionete, à qual damos apenas o movimento necessário para que pareça viva – a representação dos atores de ópera nesse período é igualmente convencional, como a dos atores franceses da época de Racine ou de Corneille; mas se a arte lírica e a arte dramática vivem uma época de admiração pelo naturalismo, a representação dos atores de ópera aproxima-se da vida real, e os "gestos de ópera" convencionais são substituídos por "gestos-automáticos" bastante reais; ou, dito de outra maneira, os gestos de caráter reflexo com que acompanhamos nossas conversas na vida cotidiana.

---

[78] Este artigo foi publicado no *Anuário dos Teatros Imperiais*, São Petersburgo, n. 5, 1909 (N. da T.).

No primeiro caso, a discordância entre o ritmo dado pela orquestra e o ritmo dos gestos e dos movimentos é quase imperceptível (mesmo se esses gestos são desagradavelmente belos ou estupidamente semelhantes aos das marionetes, ainda assim eles permanecem corrítmicos); a discordância reduz-se ao fato de que os gestos não possuem a inteligência e a expressividade rigorosa exigida, por exemplo, por um Wagner. No segundo caso, em compensação, essa discordância é intolerável: primeiro porque a música fica então em desarmonia com a realidade do gesto automático, do gesto cotidiano, e porque a orquestra, como nas más pantomimas, passa a ser simplesmente uma acompanhante que toca estribilhos e refrões; depois porque resulta em um desdobramento fatal do espectador: quanto melhor a representação, mais ingênua parece ser a própria arte lírica; nessa circunstância, parece naturalmente absurdo que pessoas que se comportam em cena como se tivessem saído da vida comecem a cantar. O embaraço de L. N. Tolstói[79] ao ver personagens que cantam é facilmente explicável: o canto de uma partitura de ópera acompanhado de uma interpretação realista das personagens em pouco tempo suscita no espectador um inevitável sorriso de troça. Há uma convenção na base da arte lírica – *canta-se*. Por isso não se deve introduzir na representação um elemento natural, pois a convenção, estando em desacordo com o real, revelará então sua pretensa fraqueza, e, privada de sua base, a arte ruirá. *O drama musical deve ser interpretado de tal forma que o auditor-espectador jamais se pergunte por que nesse drama os atores cantam ao invés de falar.*

Podemos tomar a arte de Chaliápin[80] como exemplo de uma interpretação dos papéis que não incita o auditor-espectador a interrogar-se: "por que o ator canta e não fala".

---

[79] Meierhold faz referência ao primeiro capítulo de *O Que é Arte?*, de L. N. Tolstói. Nesse ensaio, Tolstói define a arte da seguinte maneira: "a atividade humana que consiste para um homem em transmitir a outros homens os sentimentos que ele sente e em comunicá-los utilizando conscientemente signos formais conhecidos". Ver Beátrice Picon-Vallin (org), *Écrits sur le Théâtre – Tomo I (1891-1917)*, p. 303, n. 1 (N. da T.).

[80] Fiodor Ivanovich Chaliápin (1873-1938) foi um dos principais reformadores da ópera russa, atuando como cantor (baixo) e diretor. Não recebeu educação

Chaliápin soube manter-se em equilíbrio sobre um fio de navalha, sem deixar-se cair para o lado do naturalismo, nem para o da convenção de ópera que nos veio da Itália do século XVI, quando o cantor preocupava-se antes de tudo em mostrar que possuía com perfeição a arte dos trinados, e quando não existia nenhuma ligação entre o libreto e a música.

A representação de Chaliápin é sempre *verdade*, não a verdade da vida, mas a do teatro. Ela está sempre um pouco além da vida – sempre um pouco embelezada pela verdade da arte.

Benois[81] escreveu em *O Teatro: Livro do Novo Teatro*: "o herói pode morrer, mas é importante que se faça sentir nessa morte a doçura de um sorriso divino"[82]. Esse sorriso é sentido no desenlace de algumas tragédias de Shakespeare (*Rei Lear*, por exemplo), em Ibsen no momento da morte, quando Solness escuta "as harpas infinitas", ou quando Isolda "desaparece no sopro dos mundos infinitos". Essa mesma "doçura de um sorriso divino" se faz sentir em Chaliápin, na morte de Boris. Aliás, é apenas no momento da morte que surge nele "o sorriso divino"? Basta recordar-se da cena da catedral em *Fausto*, onde Mefistófeles-Chaliápin, em lugar do espírito do mal triunfante, aparece como um pastor-acusador, como o aflito confessor de Margarida, a voz de sua consciência. Dessa forma, o aspecto indigno, monstruoso, baixo (no sentido schilleriano) torna-se assunto de um prazer estético, através da transfiguração de Chaliápin.

Chaliápin é também um dos raros artistas de ópera que seguem escrupulosamente as indicações da partitura do compositor e que fazem com seus movimentos um *desenho*. E esse

---

musical formal. Surgiu pela primeira vez em cena em 1890. Em abril de 1895 estreia no palco do Teatro Mariinski, no papel de Mefistófeles. Em 1896 tornou-se um solista da Ópera Privada de Mamontov, em Moscou, onde se consagrou nos papéis de Ivan, o Terrível, Boris Godunov e Mefistófeles, entre outros. Em 1899, tornou-se solista do Teatro Bolshoi. Na Europa, apresentou-se em Milão, Monte Carlo, Berlim e Roma, e participou dos espetáculos realizados por Diaghilev em Paris (1908 e 1913) e Londres (1913 e 1914). Foi diretor do Teatro Mariinski nos primeiros anos da Revolução de Outubro. Emigrou em 1922, fixando residência em Paris.

[81] Sempre que aparecer esse nome neste livro, tratar-se-á do pintor Alexandre Nicolaievitch Benois (N. do A.).

Sobre Benois, ver supra, n. 35, p. 57 (N. da T.).

[82] Trata-se do artigo de Benois, "Conversa sobre o Teatro", publicado na coletânea *O Teatro: Livro do Novo Teatro*, de 1908 (N. da T.).

desenho plástico sempre se funde harmoniosamente com o desenho melódico da partitura[83].

A interpretação dada por Chaliápin do Sabá em Broken, no *Mefistófeles*, de Arrigo Boito[84], pode servir de exemplo para ilustrar a síntese do ritmo plástico e do ritmo musical, onde não são rítmicos apenas os *movimentos* e os *gestos* de Mefistófeles ao dançar, mas até na imobilidade tensa do êxtase (como que petrificado) o auditor-espectador adivinha o ritmo ditado pelo movimento da orquestra.

A síntese das artes que Wagner toma por princípio de sua reforma do drama musical evoluirá; o grande arquiteto, o pintor, o maestro e o encenador, que são os seus elementos, investirão no Teatro do Futuro suas novas iniciativas criadoras, mas, bem entendido, essa síntese não poderá ocorrer sem que nasça também *um novo ator.*

Tal aparecimento, como o caso de Chaliápin mostrou pela primeira vez ao ator do drama musical é o único caminho que pode conduzir ao grandioso edifício erigido por Wagner.

Mas a maioria das pessoas não soube ver aquilo que se deve tomar em Chaliápin como *ideal* para um artista de ópera; a verdade teatral de sua arte foi tomada como verdade da vida – pensaram que isso era naturalismo. Eis as razões desse equívoco: a entrada de Chaliápin na cena (na ópera privada de Mamontov) coincide com a supremacia do primeiro período do Teatro de Arte de Moscou (o período inspirado pelos Meininger).

Era demasiado forte o brilho de um fenômeno tão capital quanto o Teatro de Arte de Moscou, que é à luz de seus procedimentos, imitados dos Meininger, que foi interpretada a arte de Chaliápin, tomada por um princípio naturalista introduzido na ópera.

O encenador e os atores de ópera pensavam estar sendo fiéis a Chaliápin quando, no *Fausto*, Margarida, cantando a ária do *Rei de Tule* sobre um fundo de orquestra onde ressoa tão a propósito o ruído de uma roda, regava um canteiro de flores com um regador de jardim.

---

[83] Meierhold utiliza o termo "tônico". Optamos por "melódico" para não confundir com a noção de acentuação sonora (N. da T.).

[84] Poeta, escritor, libretista e refinado compositor italiano (1842-1918). *Mefistófeles* estreia em 1868 no Teatro Scala de Milão com uma violenta reação do público, que o acusava de "wagneriana". O debate desencadeou inúmeras manifestações nacionalistas e culminou com a interrupção da temporada. A obra foi reescrita pelo compositor e, a partir de 1876, integra o repertório de óperas clássicas (N. da T.).

Para o ator do drama musical, a arte de Chaliápin representa a mesma fonte que, para a tragédia, é o altar de sacrifício a Dioniso.

Mas o ator do drama musical só poderá tornar-se um elemento capital da síntese wagneriana quando compreender a arte de Chaliápin não à luz do Teatro de Arte de Moscou, onde a representação do ator fundamenta-se sobre as leis da *mímesis*[85], mas à luz do ritmo todo-poderoso.

Focalizando minha atenção sobre o movimento dos atores no drama musical, embora ligando este problema às suas características, saliento de passagem que não tive absolutamente a intenção de fazer uma análise detalhada do estilo de representação de Chaliápin, que citei unicamente para que seja mais fácil compreender a que arte operística me refiro.

Começo então pelos movimentos e gestos dos atores, porque a encenação do drama musical não deve ser elaborada de maneira autônoma, mas em relação com esses movimentos, assim como estes últimos devem ser colocados na dependência da partitura.

No método de encenação, podemos distinguir pelo menos dois grandes gêneros. Tomando Gluck como ancestral do drama musical, obteremos dois ramos diferentes, duas linhas: na primeira, Gluck-Weber-Wagner; a outra, Gluck-Mozart-Bizet.

Tenho o dever de reputar que os dramas musicais do tipo dos de Wagner, em que libreto e música são criados sem uma sujeição recíproca, são passíveis de uma encenação comparável àquela de que falaremos adiante.

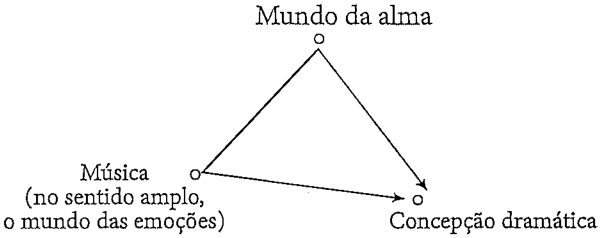
A concepção dramática do drama musical, para começar a viver, não pode ignorar a esfera da música, em virtude do poder que o mundo misterioso de nossas sensações exerce sobre ele; pois o mundo da alma não pode se revelar senão através da música, e, ao contrário, apenas a música possui o poder de revelar o mundo da Alma em toda sua plenitude.

Tirando seu trabalho criador das entranhas da música, o autor do drama musical concretiza a imagem desta criação através da *palavra* e do *tom*, e é assim que nasce a partitura – como texto tecido de palavras-música.

---

[85] O autor usa o termo grafado em grego e, em nota, o traduz: "reprodução, simulacro" (N. da T.).

Appia[86] (*Die Musik und die Inszenierung*) julga ser impossível abordar a concepção dramática senão mergulhando em primeiro lugar no mundo das emoções – na esfera musical.



Appia considera impossível um caminho em linha reta; uma concepção dramática que não passe pela música resulta em um mau libreto.

E, ainda, vejamos como ele define as relações que os elementos da ópera mantêm entre si:

Da *música*
no sentido amplo da palavra
nasce
a concepção dramática

Realização do drama no tempo	Essa concepção desenvolve-se nas imagens através da palavra e do tom no drama Esse drama torna-se visível ao espectador com a ajuda	na partitura

……

Realização do drama no espaço	do ator dos volumes da iluminação da pintura Assim nasce o *drama verbal e musical*	na encenação

---

[86] Adolph Appia (1862-1928). Arquiteto e encenador suíço cuja teorias foram determinantes para as transformações do teatro no século xx. O texto a que se refere Meierhold, *Die Musik und die Inszenierung* (*A Música e a Encenação*), foi publicado em 1899 (N. da T.).

A música, que determina a duração de tudo aquilo que acontece em cena, fornece um ritmo que não tem nada a ver com o mundo do cotidiano. A vida da música não é a da realidade cotidiana. "A vida, não como ela é, nem como ela deveria ser, mas como ela é vista nos sonhos" (Tchékhov)[87].

Toda a essência do ritmo cênico está em absoluta oposição à da realidade, da vida cotidiana.

Por isso todo o aspecto do ator em cena deve ser o de uma ficção artística, que pode, sem dúvida, enraizar-se por vezes em um solo realista, mas que deve ao fim das contas, ser apresentada de uma maneira distanciada, não idêntica, daquilo que vemos na vida. Movimentos e gestos no ator devem *fazer pendant*[88] ao aspecto convencional dos diálogos cantados.

A maestria do ator do drama naturalista é a observação da vida e a transferência dos resultados dessa observação para sua representação; a maestria do ator do drama musical não poderia se submeter apenas à experiência da vida.

A maestria do ator do drama naturalista encontra-se, aliás, na maioria dos casos, submetida à arbitrariedade de seu temperamento. A partitura, ao contrário, prescrevendo um metro determinado, libera o ator do drama musical, da arbitrariedade do temperamento pessoal.

O ator do drama musical precisa conhecer a essência da partitura e traduzir todas as nuances do desenho orquestral na linguagem do desenho plástico.

E, assim, o ator do drama musical deverá adquirir a maestria da flexibilidade física.

O corpo humano, com sua flexibilidade e sua mobilidade, agora faz parte dos "meios de expressão", como a orquestra e o cenário, e começa a ter uma parte ativa no movimento cênico.

O *homem*, como o cenário que lhe é co-harmônico, como a música que lhe é corrítmica, torna-se *obra de arte*.

Onde o corpo humano, colocando sua flexibilidade a serviço da cena, a serviço da expressividade, atinge seu mais alto desenvolvimento?

Na *dança*.

---

[87] Meierhold parafraseia uma fala da personagem Treplev em *A Gaivota*, 1º ato (N. da T.).

[88] Semelhante, igual (N. da T.).

Pois a dança é o movimento do corpo humano na esfera rítmica. A dança é para o corpo o que a música é para a alma: uma forma criada artificialmente e não mediada pela consciência.

Richard Wagner definiu o drama musical como "uma sinfonia que se torna visível, que se desenvolve em uma ação visível e compreensível" (*ersichtlich gewordene Taten der Musik*). Pois o que dá valor à sinfonia aos olhos de Wagner é o fato de ele ter por base a dança. "A dança harmonizada é o fundamento da sinfonia contemporânea", observa ele. E vê na *Sétima Sinfonia* de Beethoven "a apoteose da dança".

Assim, "a ação visível e compreensível" – expressa pelo ator – é uma ação coreográfica.

E já que é a dança que constitui a raiz do gestual do drama musical, não é com o ator do teatro de costumes que os artistas de ópera deverão aprender, mas com o mestre de balé[89].

"É somente através da arte da dança que música e poesia tornam-se compreensíveis" (Wagner).

Lá onde a palavra perde sua força expressiva começa a linguagem da dança. No antigo teatro japonês, sobre a cena do nô, onde se representa peças semelhantes a nossas óperas, o ator deve obrigatoriamente ser também um dançarino.

Além da flexibilidade que faz do cantor de ópera, através dos movimentos, um dançarino, há ainda uma outra particularidade que o distingue do ator do drama literário. Este último, quando quer mostrar que uma lembrança lhe causa dor, emprega uma mímica para fazer o espectador entendê-lo. No drama musical, a música pode falar ao público sobre essa dor.

Por conseguinte, o artista de ópera deve adotar *um princípio de economia do gesto*, pois o gesto tem por única tarefa cobrir as lacunas da partitura, ou completar o desenho esboçado e abandonado pela orquestra.

---

[89] Trata-se, bem entendido, de um mestre de balé de um novo tipo. O mestre de balé ideal da nova escola me parece ser, para o teatro contemporâneo, M. M. Fokine (N. do A.).

Mikhail Mikhailovich Fokine (1880-1942). Considerado um dos mais importantes coreógrafos do século xx e criador do balé moderno. Criou aproximadamente setenta coreografias: *Sílfides*, *Príncipe Igor*, *O Pássaro de Fogo*, *Sherazade*, *Petrushka*, entre outros. Em 1909, participa da turnê do Balés Russos, organizada por S. Diaghilev. Em 1913, coreografa, sob a encenação de Meierhold, *Pisanella*, de Gabriele D'Annunzio (N.da T.).

No drama musical, o ator não é o único elemento que faz a ponte entre o poeta e o público. Aqui, ele é apenas um dos meios de expressão, nem mais nem menos importante que todos os outros, e é por isso que ele precisa saber tomar seu lugar entre os meios de expressão, seus semelhantes.

Isso não impede, evidentemente, que seja por meio do ator que a música traduza a medida do tempo no espaço.

Antes de haver encenação, a música criava um quadro ilusório com um desdobramento somente temporal. Com a encenação, a música triunfa sobre o espaço. O ilusório torna-se real graças à mímica e aos movimentos do ator submetidos ao desenho musical; o que até então flutuava no espaço, encontra-se agora amarrado ao tempo.

II.

Quando fala do "teatro do futuro", desse teatro que deve ser a "síntese de todas as artes", Wagner denomina Shakespeare (na época em que ainda não havia deixado a "confraria") de "Téspis da tragédia do futuro" ("o que a carroça de Téspis foi para o teatro de Ésquilo e de Sófocles, o teatro de Shakespeare será para o teatro do futuro"). Sobre Beethoven[90] ele fala – aquele que descobriu a linguagem do artista do futuro.

E Wagner vê o teatro do futuro ali, onde estes poetas estenderam, um e outro, suas mãos.

E ainda, Wagner precisou seu sonho em suas cartas com particular clareza: "o poeta encontrará sua redenção" lá onde "as criaturas marmóreas de Fídias se cobrirão de carne e de sangue".

O que é caro a Wagner no teatro de Shakespeare é primeiro o fato de que sua trupe formava uma confraria ideal, que surge como um "*thiasos*"[91] no sentido platônico do termo ("eine besondere Art von ethischer Gemeinschaftsform"[92], de acordo com a expressão de T. Lessing, Theater-Seele, Studie über Bühnenästhetik und Schauspielkunst[93]). Depois, Wagner viu no teatro de Shakespeare uma proximidade do modelo da arte popular: "O drama de Shakespeare é uma imagem do mundo tão fiel que, nas ideias representadas, não é possível discernir a subjetividade do poeta". Na criação de Shakespeare, segundo Wagner, se escuta a alma do povo.

---

[90] Segundo Wagner, Beethoven é o principal fundador da sinfonia, em cuja base está "a dança harmonizada" tão estimada por Wagner (N. do A.).

[91] Comunidade (N. do A.).

[92] "Um aspecto particular da forma ética da comunidade" (N. do A.).

Já que tomei o domínio técnico como base de minhas reflexões, sublinho os seguintes fatos nas observações que Wagner (com todo seu amor pelo mundo antigo) fez sobre Shakespeare enquanto modelo digno de ser imitado.

Na simplicidade arquitetural da cena shakespeareana, o que Wagner apreciou foi que os atores do teatro de Shakespeare representavam em uma cena cercada de espectadores por todos os lados. Wagner denomina, de maneira muito justa e muito astuciosa, o primeiro plano da cena do antigo teatro elisabetano de "*der gebärende Mutterschoss der Handlung*"[94].

O proscênio do teatro renascentista, tão utilizado pelos cantores italianos, poderia ser considerado por Wagner como uma retomada da interessante forma da cena elisabetana?

É claro que não. Primeiro Wagner entusiasmou-se pela forma do teatro antigo, e instalou uma orquestra dissimulada[95] na parte desse teatro que poderia lembrar o nosso proscênio; em seguida, propondo realizar um culto ao homem, e sonhando com sua transfiguração plástica em cena, Wagner evidentemente não poderia ver no proscênio do nosso teatro um lugar adequado para os grupos baseados *sobre o princípio da transfiguração plástica*, e eis como Wagner evoca essa transfiguração:

> Quando o homem... tiver desenvolvido magnificamente seu corpo, um homem *vivo*, um homem perfeito, então deverá tornar-se objeto de arte. Mas *o drama* é a arte que o homem ama acima de tudo. Porque a redenção da arte plástica será *a transformação mágica da pedra em carne e em sangue humanos, a passagem do imóvel ao animado, ao monumental, ao contemporâneo.* Somente quando as tendências passarem pela alma do dançarino, do mimo,

---

[93] T. Lessing, *A Alma do Teatro, Estudo sobre a Estética Cênica e a Arte do Ator* (N. do A.).

[94] "O seio onde nasce a ação" (N. do A.).

[95] Cf. Wagner e a Ação Dionisíaca, no livro de V. Ivánov, *Segundo as Estrelas*, Ory: São Petersburgo, 1909 (N. do A.).

do cantor e do ator é que se poderá esperar ver satisfeitas essas aspirações. Haverá *uma arte plástica autêntica* quando a escultura desaparecer para dar lugar à *arquitetura*, quando a solidão atroz desse homem só e talhado na pedra substituir uma multidão infinita de homens reais e vivos, quando nossa querida escultura morta, encarnada no bronze morto ou no mármore, não for mais que uma lembrança para a carne e o sangue inspirados e eternamente renovados, *quando enfim construirmos em pedra as cenas de nossos teatros para acolher uma obra de arte viva,* e quando não nos esforçarmos mais para exprimir através dessa pedra o homem vivo.

Wagner recusa não só a escultura, mas também a pintura de retratos: "ela não terá nada a fazer quando o homem magnífico, nos livres quadros artísticos, sem pincel nem tela, for ele mesmo objeto de arte".

E Wagner invoca a arquitetura. É necessário que o arquiteto tenha por objetivo construir um edifício teatral tal que o homem se torne "objeto de arte para si mesmo". A partir do momento em que a imagem viva do homem se transforma em uma unidade plástica, surge o problema da nova cena (o sentido de sua arquitetura).

Durante todo o século XIX esse problema emerge de tempos em tempos, sobretudo na Alemanha.

Eis o que diz Ludwig Tieck[96], um dos principais representantes da escola romântica, em uma carta a Raumer (coloco aqui as ideias, sem citar): não é a primeira vez que tenho a ocasião de te dizer que acho ser possível a descoberta dos meios que permitirão reconstruir a cena de tal sorte que sua arquitetura a aproxime da do teatro elisabetano. Mas para isso nossos palcos devem ser pelo menos duas ou três vezes mais largos do que os que costumamos ver. Há muito tempo é necessário abandonar a profundidade da cena, pois ela torna os palcos antiartísticos e antidramáticos.

Para as "entradas" e as "saídas", deveríamos utilizar não o fundo da cena, mas os bastidores laterais, em outros termos, deveríamos voltar a cena para o público, e colocar de perfil tudo aquilo que nos é apresentado *en face*[97].

---

[96] Johann Ludwig Tieck (1773-1856). Poeta, tradutor, editor, crítico e dramaturgo que integra o movimento romântico alemão, do qual se distancia a partir de 1811. Escreveu, entre outras, a peça *A Tomada da Bastilha* (1790) e os contos dramáticos *Fortunat, O Gato de Botas* e *Barba Azul* (N. da T.).

"Os teatros são profundos e altos ao invés de serem largos e estreitos, semelhantes a baixos-relevos". Tieck achava que *a cena elisabetana tinha alguma semelhança com a cena grega*. O que lhe agradava nela era, em primeiro lugar, o fato de ser unicamente alusiva, em todos os domínios. Depois, que *a cena* (no sentido técnico da palavra) *achava-se em primeiro plano*; tudo aquilo que poderia lembrar nossos bastidores apresentava a ação aos espectadores em uma proximidade imediata e, como em uma arena de circo, os espectadores não perdiam de vista em nenhum momento as silhuetas dos atores que estavam sobre o palco.

Como colocar a pintura e as silhuetas humanas em planos diferentes, eis um problema que preocupa visivelmente, e sem cessar, o grande arquiteto clássico Schinkel[98], e ele propõe modelos de uma nova cena que correspondem ao sonho de Wagner, e "a pintura de paisagem" substitui o plano de fundo distante como, no teatro antigo, a paisagem grega era um fundo distanciado. "A natureza para os gregos não era mais que uma *moldura* para o homem, e os deuses personificados segundo a representação grega, as forças da natureza, eram precisamente deuses humanos. O grego esforçava-se em revestir de um aspecto humano todos os fenômenos da natureza, e esta tinha a seus olhos um encanto infinito quando encarnada na imagem única do homem".

"A pintura de paisagem deve tornar-se a alma da arquitetura; ela nos ensinará a elaborar a cena para o drama do futuro, no qual ela mesma apresentará *a moldura* viva da natureza para o homem vivo, e não copiado".

"Aquilo que o *escultor e o pintor da história* esforçam-se por criar na pedra e sobre a tela, o ator criará em si mesmo, em sua silhueta, em seus próprios membros, imprimirá sobre os traços de sua face, a fim de chegar a um caminho artístico consciente. Os mesmos motivos que guiavam o escultor, quando transcrevia a forma humana, guiam agora a mímica do ator. O olhar que ajudava o pintor histórico a elaborar um grafismo, as cores, as roupas, as disposições dos grupos, para que fossem as melhores possíveis, as mais sedutoras e as mais características, esse mesmo olhar regulamenta agora a disposição dos homens vivos" (Wagner).

---

[97] De frente (N. do. A.).

[98] Karl Friedrich Schinkel (1781-1841). Pintor, urbanista e arquiteto alemão. Luta pela autonomia do teatro alemão da influência italiana. Foi responsável pela reforma da cidade de Berlim, para transformá-la em uma capital (N. da T.).

Wagner falou do lugar da pintura em cena: necessidade de deixar o primeiro plano ao arquiteto, invocando o pintor no teatro não apenas em função da pintura (ela só tem um papel de *Hintergrund*[99]), mas também em função da encenação; aliás, ele fala de *Stimmung*[100] – a propósito de tudo aquilo que se relaciona à iluminação, às linhas e às cores –, da necessidade absoluta de perceber bem a cinzeladura dos movimentos e dos gestos do ator, sua mímica, e das condições acústicas favoráveis à declamação do ator. Se pensamos em tudo isso, é óbvio que a cena de Bayreuth não poderia satisfazer às exigências de Wagner, pois ela não rompia ainda de forma definitiva com as tradições da renascença. Mas, sobretudo, os encenadores que montaram Wagner não julgaram necessário levar em consideração a ideia fundamental desse reformador, para quem a cena deve servir de *pedestal à escultura.*

III.

Realizar o sonho de Tieck, K. L. Immermann[101], Schinkel[102], Wagner – que aspiraram fazer renascer as características particulares das cenas antigas e elisabetanas – é a tarefa que estabeleceu para si mesmo Georg Fuchs em Munique (Künstlertheater)[103].

---

[99] Plano de fundo (N. do A.).

[100] Atmosfera (N. do A.).

[101] Dramaturgo e escritor (1796-1840). Fundador do teatro em Dusseldorf, foi o primeiro a realizar a preparação de um espetáculo com a leitura da peça em volta de uma mesa e a defender o coletivo de atores sem vedetes. Ver B. Picon-Vallin (org), *Écrits sur le Théâtre – Tomo I (1891-1917)*, p. 304, n. 10. (N. da T.).

[102] Arquiteto neoclássico alemão.

[103] Cf. a. *Anais dos Teatros Imperiais*, 1909, 3º fascículo, Cartas do Estrangeiro, Carta 3, O *Künstlertheater* de Munique; b. *Apollon*, 1909, n. 2, G. Fuchs, O Künstlertheater de Munique (N. do A.)

"O Künstlertheater (Teatro de Arte) de Munique foi inaugurado em 1908 com uma encenação de *Fausto*, de Goethe. A arquitetura desse teatro inspira-se nas de Bayreuth (arquiteto Max Littmann). O diretor do *Künstlertheater*, G. Fuchs, realiza pesquisas que utiliza em *Die Revolution des Theaters*

Tal cena se caracteriza por um primeiro plano destinado unicamente aos *relevos*.

Por este termo entende-se os *praticáveis* no sentido amplo (a transposição literal do francês "praticable" e do alemão "praktikabel" é um bom termo para adotar). Por conseguinte, não se trata aqui de simples superfícies pintadas, executadas independentemente de qualquer "projeto", e que só poderiam ter um fim exclusivamente pictórico – como reforçar o efeito de perspectiva ou iluminar mais o projeto (nesse caso coloca-se os refletores atrás dos praticáveis); a palavra "relevo" não é empregada aqui no sentido estreito que lhe deu o Teatro de Arte de Moscou, no qual se denomina, assim, as partes esculpidas que se acrescenta ao cenário pintado para acentuar a ilusão de realidade.

Os *praticáveis-relevos* são, ao contrário, os elementos do arsenal teatral acrescentados ao cenário, que não engendram a ilusão no espectador, mas que são concretos e tangíveis; eles dão a possibilidade de o ator se apoiar neles, desempenham um pouco o papel de um pedestal para uma estátua. Desta maneira, o primeiro plano transforma-se em "cena-relevo", e, muito distante da pintura, rejeitada para o segundo plano, permite evitar ao senso estético do espectador o desgosto clássico de ver corpos humanos (com três dimensões) colocados ao lado de uma tela pintada (que tem duas) – desgosto este que ainda subsiste, para tentar reduzir a contradição entre essência fictícia do cenário e aquilo que o ator tem de "autêntico" sobre a cena, apenas pela presença de seu corpo se introduz o relevo no próprio seio do quadro; é o que se dá quando a pintura, não sendo relegada unicamente à *Hintergrund*, encontra-se também na frente da cena, sobre o mesmo plano dos relevos. "Introduzir o relevo em um quadro, a música na leitura, ou a pintura na

---

(*A Revolução do Teatro*), em 1909. A tradução russa dessa obra surge em 1911, com o subtítulo *História do Teatro dos Artistas em Munique*. Fuchs quer 'reteatralizar' o teatro e liberá-lo da dominação literária. Luta contra a 'caixa cênica', o naturalismo e a ilusão. Para ele, a encenação deve revelar o aspecto simbólico de uma peça. Ele insiste igualmente na originalidade do teatro em relação à literatura. No teatro, os veículos de expressão são o ritmo das palavras e uma espécie de coreografia do movimento". Béatrice Picon-Vallin (org), *Écrits sur le Théâtre – Tomo I (1891-1917)*, p. 304, n. 11 e 12 (N. da T.).

escultura, são todas faltas idênticas, cometidas contra o 'bom gosto' e que chocam o sentimento estético" (Benois).

Para colocar em evidência esse princípio da "cena-relevo", Georg Fuchs teve que reconstruir o teatro de cima a baixo.

Limitados a trabalhar em um palco italiano, e desejosos de experimentar esse método de divisão da cena em dois planos (no primeiro, o "baixo-relevo", no segundo, a "pintura") na encenação dos dramas wagnerianos, encontramos imediatamente um obstáculo gigantesco que nos fez detestar com todas as nossas forças a arquitetura do teatro à italiana.

Nos velhos bons tempos, o proscênio servia aos atores para cantar uma *aria* mais perto do público (como um estrado de concerto que um cantor utiliza para interpretar um romance, sem nenhuma ligação com os números precedentes ou seguintes do concerto). Esse proscênio tornou-se inútil com o desaparecimento dos cantores-castrados e as cantoras especializadas nos gorjeios de virtuose (as *soprani* ligeiras me perdoarão por não conceder-lhes um lugar no teatro do drama musical futuro de que estamos falando). Esse proscênio, portanto, que o ator de ópera contemporâneo abandonou, pois o libreto, ao perder a existência independente que tinha nas velhas óperas italianas, obriga-o a tecer a trama da ação cênica junto com seus companheiros, esse proscênio, que encaixa tão claramente na sala, infelizmente não pode ser utilizado como "cena-relevo", pois ele está colocado na frente da cortina, o que nos impediu de utilizá-lo em nosso plano de representação.

Esse desagradável obstáculo obrigou-nos a criar a "cena-relevo"[104] no primeiro plano, e não no proscênio. A cena-relevo, colocada desta maneira, não ficou tão próxima ao público como desejávamos, para que o jogo mímico e os movimentos plásticos dos atores fossem perfeitamente visíveis.

O palco italiano é uma caixa em que uma de suas paredes foi guarnecida de uma "janela" para o espectador (a base da caixa é o chão da cena, seus lados são os lados da cena, ocultos pelas cortinas laterais, e o teto da caixa é o alto da cena, invisível para o espectador).

---

[104] Uma experiência com a "cena-relevo" foi realizada no segundo e no terceiro atos de *Tristão e Isolda* (N. do A.).

A largura não é suficiente (as paredes laterais da caixa não estão suficientemente distantes das bordas da janela) para que não seja preciso esconder as paredes laterais dos olhos do público, pendurando cortinas dos lados (tapadeiras); a altura também não é bastante para dispensar as cortinas da moldura superior e as frisas.

Os atores que se encontram nessa caixa cênica com suas cortinas (dos lados e acima) penduradas e pintadas com cores fortes, com seus praticáveis colocados sobre o palco e igualmente pintados, perdem-se nela "como miniaturas em um quadro enorme" (E. T. A. Hoffmann)[105].

Se colocarmos sobre o proscênio que está à frente da cortina um tapete, significando uma mancha de cor, em harmonia com as tapadeiras laterais, se transformarmos o plano contíguo ao proscênio em um pedestal, para os grupos, estabelecendo uma "cena-relevo", se enfim utilizarmos o plano de fundo, situado em profundidade, com um objetivo exclusivamente pictórico, fazendo dele um fundo que valoriza o corpo humano e seus movimentos, então os defeitos inerentes ao palco italiano serão notadamente atenuados.

Embora a construção do proscênio de Bayreuth seja muito recuada em relação à que Fuchs realizou em Künstlertheater, ela tinha, entretanto, uma característica apropriada a Wagner, no sentido de que, sobre o proscênio, as silhuetas pareciam maiores.

É precisamente esse o resultado, o aumento do tamanho das silhuetas, que torna interessante a "cena-relevo" para a representação do drama wagneriano, certamente não porque queiramos ver gigantes à nossa frente, mas porque as flexões de um corpo isolado e os grupos tornam-se plásticos.

Construir uma "cena-relevo" não é um fim em si mesmo, mas um meio; o fim é a ação dramática, e ela nasce na imaginação do espectador, estimulada pelas ondas rítmicas dos movimentos corporais. Essas ondas devem rolar em um espaço que possa ajudar o espectador a perceber as linhas dos movimentos, dos gestos, das atitudes…

Pois a cena deve defender o princípio do movimento corporal espacializado, deve ser construída de tal forma que as linhas das revelações rítmicas sejam claras. Para tanto, tudo aquilo que serve de pedestal ao ator, tudo aquilo em que ele se apoia, que ele toca, tudo é escultura, mas a suavidade da pintura é dada pelo fundo.

---

[105] Ver supra, p. 84.

O elemento mais incômodo é o chão da cena, com sua superfície plana. Assim como o escultor modela a argila, é necessário moldar o chão da cena e transformar essa superfície, largamente esparramada, em uma série compacta de planos de alturas diferentes.

As linhas são cortadas.

Os grupos humanos se formam em ondas rebuscadas e mais compactas.

Pode-se jogar harmoniosamente com os claros-escuros e concentrar os sons.

A ação adquire em cena uma certa unidade. É mais fácil para o espectador conhecer todos os personagens e todos os objetos cênicos se a harmonia for bela. O auditor-espectador não dispersa sua atenção em impressões visuais e auditivas. Esse procedimento, e apenas ele, permite sublinhar a originalidade de Wagner em seus personagens pintados em grandes traços, de maneira expressiva, com contornos simplificados. Não é sem razão que Lichtenberger[106] compara as personagens de Wagner aos afrescos de Puvis de Chavannes.

O ator, cuja silhueta não se dilui mais nas telas decorativas agora relegadas ao plano de fundo (*Hintergrund*), torna-se objeto de atenção enquanto obra de arte. E cada um de seus gestos, cuidadoso em não desviar a atenção do público do desenho musical e querendo-se sempre pleno de significação, cada um de seus gestos torna-se mais concentrado: simples, claro, em relevo, rítmico.

O trabalho dos cenógrafos na encenação limita-se habitualmente a desenhar os planos de conjunto e os praticáveis.

Entretanto, é importante harmonizar a superfície sobre a qual se movem as silhuetas dos atores; harmonizar as próprias silhuetas, bem como harmonizá-las com o cenário pintado sobre as telas.

---

[106] Citações retiradas de *R. Wagner, Poeta e Teórico*, de A. Lichtenberger, publicado em 1905, em Moscou (N. da T.).

O cenógrafo ocupa-se em procurar cores e linhas para os diversos elementos do conjunto (os cenários), e deixa o conjunto a cargo do encenador (todo o contorno da cena). Mas esta é uma tarefa que está acima das forças de um não especialista, dito de outra maneira, de um encenador que não tenha conhecimentos específicos de desenho (quer tenham sido adquiridos na escola de Belas-Artes ou intuitivamente). No encenador devem coabitar as capacidades de um escultor e as de um arquiteto.

Para mim são muito preciosas estas linhas escritas por Maurice Denis[107]: "eu observei a maneira com que ele [o escultor Maillol], variando sempre e quase sistematicamente as formas redondas e as cilíndricas, esforçava-se por ser fiel ao preceito de Ingres: 'as belas formas são as superfícies arredondadas'".

O encenador dispõe de: uma superfície plana (o palco), madeira, com a qual ele deve, como um arquiteto, criar a quantidade necessária de "praticáveis", e o corpo humano (o ator). E sua tarefa é: combinar todas essas características, de maneira a obter uma obra de arte harmoniosamente acabada, um quadro cênico.

Se o método de trabalho do encenador é muito próximo ao do arquiteto, o método de trabalho do ator coincide totalmente com o do escultor, pois cada um de seus gestos, cada movimento de sua cabeça ou de seu corpo é idêntico à essência das formas e das linhas na obra do escultor.

Se os arquitetos do Palácio do Futuro confiaram a Maillol a tarefa de decorar suas estátuas, ninguém, segundo Maurice Denis, seria mais qualificado que ele para dar a essas estátuas o lugar exato que é devido à escultura para que não pareçam se sobrepor ao edifício.

Qual é a ideia criadora que funda os planos cênicos, com suas formas e suas cores? A ideia do cenógrafo? Nesse caso, ele cumpre a função de arquiteto, pois não se contenta em pintar telas, mas compõe também *todo o espaço* da cena para fazer em um conjunto harmonioso. Esse arquiteto deve ver um Maillol na pessoa do ator, a fim de que a escultura do ator (seu corpo) insufle vida nas pedras mortas (os praticáveis) e lhes dê a potência de um pedestal digno de apoiar essa grande escultura, um corpo vivo forjado pelo ritmo.

---

[107] Pintor e escritor francês (1870-1943) ligado ao movimento simbolista (N. do A.).

"Como são raros os arquitetos que estão na moda cujo trabalho seria digno do estilo, do ritmo de Maillol!", exclama Maurice Denis.

No teatro, o problema é inverso. Já temos os "arquitetos", mas como são raros os Maillol, ou seja, os atores-escultores! Os arquitetos existem na medida em que o espaço cênico é preparado para o ator como um pedestal para uma escultura, com um fundo pictórico. No teatro são também arquitetos seja o pintor e o encenador-arquiteto que trabalham juntos, seja o cenógrafo que, assumindo o trabalho do encenador não cenógrafo, realiza em si a síntese do encenador, do arquiteto e do escultor, como de Gordon Craig, por exemplo. Mas onde estão os Maillol, esses atores-escultores que possuem o segredo de insuflar vida nas pedras mortas e de derramar em seus corpos a harmonia da dança? Chaliápin, Erchov[108]... Que nomes poderíamos acrescentar? A cena ainda ignora totalmente a magia de Maillol.

Quando os atores começarem a interpretação das personagens wagnerianas, que, sobretudo, não se dirijam aos atores-cantores alemães como a mestres.

Eis, aliás, o que escreve Georg Fuchs a esse respeito (é um alemão que fala, o que é importante), em seu livro *Der Tanz* (*A Dança*):

> A Alemanha ainda não tomou consciência da beleza do corpo humano, essa que se manifesta da forma mais evidente quando se torna insuportável olhar para as mais ridículas de suas deformações: os Siegfried com barrigas enormes cheias de cerveja, os Siegmund com pernas apertadas em calças tão justas a ponto de parecerem salsichões, as Valquírias que, ao que parece, ocupam todos seus momentos de lazer nas tavernas de Munique perante um prato de fígado fumegante e um chope espumoso, as Isolda que, como os gigantes de barraca de feira, só alcançam cativar irresistivamente a imaginação dos ajudantes de açougueiro.

---

[108] Cantor de ópera (1867-1943) (N. do T.).

IV.

Wagner, nos anos de 1840, procurando um acontecimento dramático "nas páginas do grande livro da história", encontra nos episódios da conquista do reino da Sicília por Manfred, filho do Imperador Frederico II. Wagner viu um dia uma gravura representando Frederico II durante uma corte meio árabe, onde dançavam mulheres árabes. Essa gravura ajudou-o a compor um projeto dramático extraordinário de paixão e de brilho, mas ele rejeita esse esboço pela única razão de que o drama assim projetado, por mais que lhe tenha parecido "esplendoroso pelo reflexo das cores e pela suntuosidade do tecido histórico-poético, lhe ocultava, como sob um véu magnífico, a esbelta *forma humana*, a única que conseguia encantar os seus olhos" (Lichtenberger).

Wagner rejeitou os temas históricos, ele acha que as peças não devem ser a criação particular, individual e subjetiva de um poeta que dispõe a seu bel prazer do material que tem sob as mãos; ele quer que elas sejam marcadas tanto quanto possível pelo cunho da necessidade, signo distintivo das obras nascidas da tradição popular.

E Wagner, tendo recusado os temas históricos, volta-se doravante apenas para os mitos.

Eis como Lichtenberger resumiu as ideias de Wagner no tocante à superioridade do mito sobre os temas históricos:

> *Os mitos não são marcados pelo selo de uma época histórica estritamente definida*[109]. As ações que eles narram realizam-se em algum lugar longínquo, em um passado que já não há, os heróis que eles cantam são *extremamente simples, e fáceis de representar sobre a cena;* eles já vivem na imaginação do povo que os criou e *bastam alguns traços bem definidos* para evocá-los; seus sentimentos são emoções elementares, obstinadas, que têm tocado o coração humano desde toda a eternidade; são almas cheias de juventude, *primitivas*, que carregam em si mesmas o princípio da ação e que são desprovidas de preconceitos hereditários e de opiniões convencionais. Assim são os heróis, as narrativas que convêm aos autores dramáticos.

---

[109] Os grifos são sempre meus (N. do A.).

O cenógrafo e o encenador que se propõem montar esta ou aquela obra dramática devem contar absolutamente com aquilo que constitui a própria base do drama que desejam encenar – um tema histórico ou um mito, pois as encenações desses dois tipos de peças, conforme elas sejam históricas ou míticas, evidentemente devem ter tons extremamente diferentes. Se um abismo deve separar uma peça de teatro histórica de uma sala de um museu histórico, a distância que separa uma peça com um tema histórico de uma outra que tenha um tema mitológico deve ser ainda maior.

A autoridade de Bayreuth deu aos dramas wagnerianos o estilo teatral de peças ditas históricas e fez disto o modelo para as encenações de Wagner. Daí esses capacetes de metal e esses escudos brilhantes como samovares, essas cotas de malhas tilintantes, essas maquiagens que fazem pensar nos heróis das crônicas históricas shakespeareanas, essas peles de animais utilizados nos figurinos e nos cenários, esses braços nus de atrizes e atores... E quando este fundo de historismo incolor, tedioso, que não é nem misterioso nem enigmático, incita o espectador a perguntar em que país, em que século e *em que ano* acontece a ação, e entra em contato com a pintura musical da orquestra, envolvida por um leve véu de magia – as encenações wagnerianas não deixam outra possibilidade senão escutar a música sem olhar para o que acontece em cena. Não era por isso que Wagner, como contam seus amigos íntimos, por ocasião das representações em Bayreuth, aproximava-se de seus amigos e colocava as mãos sobre seus olhos para que pudessem abandonar-se mais completamente aos sortilégios da pura sinfonia.

Wagner precisa que, em seu drama, a taça desempenhe o mesmo papel que o archote de Eros na Grécia antiga. O que tal precisão tem de interessante para nós não é tanto o fato de que o compositor insiste sobre o sentido profundamente simbólico desse archote, pois quem não seria capaz de adivinhá--lo? O que é interessante aqui é a maneira intuitiva com que Wagner se preocupa em criar uma atmosfera geral onde o archote e a feitiçaria da mãe de Isolda, os rodeios pérfidos de Melot e a taça de ouro, que contém o filtro do amor e muitos outros elementos, tomem em cena acentos convincentes e não evoquem uma coleção banal de acessórios de ópera.

Embora Wagner, "com todo conhecimento de causa", tenha querido aprofundar apenas o mundo espiritual de seus heróis, embora tenha concentrado toda sua atenção apenas sobre o aspecto psicológico do mito, o cenógrafo e encenador que se propuserem a montar *Tristão e Isolda* devem se esforçar absolutamente por fazer surgir em sua encenação uma totalidade que possa conservar o aspecto feérico da peça e com um toque seguro transportar o espectador para a devida atmosfera, o que não poderia de maneira alguma criar um obstáculo ao objetivo maior de Wagner – colher de uma lenda um elemento moral. E como o meio em que se passa a ação, bem longe de refletir-se por inteiro nos objetos cotidianos, exprime-se, antes de tudo, no ritmo da linguagem poética, nas cores e nas linhas da pintura, a primeira tarefa do cenógrafo sobre a cena, depois de ter preparado um fundo feérico, é ornamentar os personagens de tecidos puramente imaginados, tecidos cujas manchas de cor poderiam lembrar as páginas empoeiradas de velhos infólios. Assim como Giotto, Memling, Brughel e Fouquet são capazes de nos colocar na atmosfera de uma época melhor que um historiador, assim o cenógrafo que retira apenas de sua imaginação todos esses figurinos e acessórios, obriga-nos a acreditar que tudo isto realmente existiu um dia, de maneira bem mais convincente do que se quisesse reproduzir em cena as vestimentas e os objetos de um museu.

Alguns biógrafos de Wagner insistem sobre a influência inevitável que devem ter tido sobre o jovem Richard as lições de desenho que seu avô Geier esforçou-se em lhe dar. É sob a influência dessas aulas de desenho e de pintura que teria se desenvolvido em Wagner uma imaginação pictórica. "Cada ato encarna-se nele em uma sequência de quadros grandiosos". A recepção dos convidados na sala da Wartburg, a aparição e a partida de Lohengrin em uma barca puxada por um cisne, o jogo das três filhas de Rhin nas profundezas do rio, tudo isso seriam quadros "que até o presente nada na arte pode igualar".

Como pintor, Geier era especialista apenas em retratos, mas não devemos esquecer que ele era ao mesmo tempo comediante. O irmão e a irmã de Wagner também eram atores, e Wagner assistia, é claro, aos espetáculos em que Geier colaborava, bem como àqueles em que representavam seu irmão e irmã. E foram antes os bastidores nos quais ficava o jovem Wagner que podem ter influenciado os ricos cenários da sua imaginação fértil. Na partida de Lohengrin em que uma barca, puxada por um cisne, em lugar de um quadro "que até o presente nada na arte pode igualar", eu veria a influência dos bastidores de uma cidade provinciana alemã, de um bom gosto mediano.

O pintor Anselm Feuerbach[110] deixou-nos este julgamento sobre a época de Wagner:

> Detesto o teatro contemporâneo, pois tenho bons olhos e, entretanto, não consigo distinguir toda essa parafernália de acessórios e esses rabiscos de maquiagem. Detesto com toda a minha alma o exagero na arte cenográfica. Ele corrompe o público, apaga os últimos vestígios do sentimento do belo e encoraja os gostos bárbaros; a arte volta as costas para semelhante teatro, e sacode sobre ele a poeira de suas sandálias.

O talento de "pintor de afrescos" que tantas pessoas atribuem a Wagner pode ser contestado, e para tanto basta aprofundar as observações do próprio compositor, que nos fazem compreender que Wagner era um criador mais auditivo que visual.

"A essência do espírito alemão é o fato de criar a partir do interior: um deus autenticamente eterno vivia nele antes de ter erigido um templo à sua glória" (Wagner).

Os dramas de Wagner, construídos a partir do interior, emprestaram ao "deus eterno" o melhor de sua seiva inspiradora para criar esta *interioridade* que reside na música e na palavra, fundidas em uma partitura. O *exterior* de seus dramas, ou seja, a forma da obra (neste caso, entendo a concepção cênica de seus dramas como a encenação) é, por seu turno, destituída dos dons divinos. Boecklin[111] não chegou a se entender com Wagner sobre a encenação de *O Anel de Nibelungos* e, por fim, deu-lhe apenas um esboço da maquiagem de Fafner[112].

---

[110] Pintor alemão (1829-1880), professor da Academia de Viena. Sua pintura retrata figuras humanas, baseada em artistas clássicos e nos renascentistas italianos, e paisagens com temas mitológicos (N. da T.).

[111] A. Boecklin (1827-1901). Pintor suíço. Sua obra mais conhecida são as cinco versões do quadro *A Ilha dos Mortos* (N. da T.).

[112] Personagem da *Tetralogia*, de Wagner (N. do A.).

Depois de ter reclamado uma nova arquitetura teatral para seus *Bühnenfestspiele*[113], Wagner submergiu a orquestra para torná-la visível, mas deixou a própria cena tão imperfeita tecnicamente quanto era antes dele.

As indicações do autor dependem do nível da técnica cênica na época em que sua peça foi escrita. A técnica da cena evoluiu, e devemos levar em conta as indicações do autor à luz da técnica cênica atual[114].

O cenógrafo e o encenador que queiram montar *Tristão e Isolda* devem se inspirar, para seus quadros, em motivos que identificam na sinfonia. Que colorido medieval original na canção de Kurwenal, nas exclamações do coro dos marinheiros, no misterioso *leitmotiv* da morte, nas fanfarras dos coros de caça e nas do Rei Marke, quando encontra o navio de Tristão que lhe traz Isolda. Depois disso, como Wagner poderia dar valor à tradicional cama de ópera sobre a qual deve repousar Isolda no primeiro ato, àquela outra não menos tradicional em que morre Tristão no terceiro ato, e a este *Blumenbank*[115] em que Tristão faz Isolda sentar-se durante o *intermezzo* do dueto de amor? Mas como a orquestra ilustra notavelmente o jardim do segundo ato, onde o ruído das folhagens mistura-se ao som das cornetas! Procurar representar essas folhagens sobre a cena seria testemunho de tanta falta de gosto quanto ilustrar as páginas de Edgar Poe. Nosso cenógrafo só fornece ao segundo ato o enorme muro do castelo que foge para as alturas e que serve de fundo para esse archote místico que desempenha no drama um papel tão importante.

K. L. Immermann escreveu sobre o *Campo de Wallenstein* (de Schiller): "na encenação desse gênero de peças, todo o problema resume-se em explorar a imaginação do espectador de tal sorte que ele creia naquilo que não está sobre a cena"[116].

Pode-se sobrecarregar uma grande cena com todos os detalhes imagináveis sem que, entretanto, se acredite que há um navio diante de vós. Problema tão difícil quanto a representação sobre a cena do convés de um navio que navega! De fato, basta uma simples vela que ocupe toda a cena para construir esse navio apenas na imaginação do espectador. "Dizer muito com poucos meios, eis a essência do trabalho. A mais sábia economia ligada à maior riqueza é toda a arte do cenógrafo. Os japoneses, desenhando um só ramo de flores, evocam toda a primavera. Entre nós, desenha-se toda a primavera, e não se alcança sequer um ramo de flores!" (Peter Altenberg[117]).

---

[113] Festivais (N. da T.).

[114] Falo das indicações que dizem respeito à encenação, não dessas indicações que são tão extraordinárias em Wagner, quando, por seu intermédio, nos revela a essência interior da sinfonia orquestral (N. do A.).

[115] Banco de Flores (N. do A.).

[116] Immermann, em suas encenações, atribui uma grande importância, no cenário, ao som e à iluminação, elementos mais sugestivos que descritivos.

No terceiro ato, de acordo com Wagner, a cena é coberta com as altas construções do castelo, com seu caminho circular, do qual uma torre de vigia ocupa o centro; as portas do castelo estão no fundo da cena, onde uma tília estende seus amplos ramos. Nosso cenógrafo nos deu tudo isso apenas com um espaço desolado e com os rochedos nus e tristes da Bretanha[118].

---

[117] P. Altenberg (N. do A.).
Pseudônimo do escritor austríaco R. Engländer (1859-1910) (N. da T.).

[118] Para aqueles que quiserem aprofundar a bibliografia dos problemas que abordamos aqui:
1. WAGNER, Richard. *Gesmmelt Schriften und Dictungen.* Leipzig: Siegel's Musikalienhandlung: R. Linnemann, 4. edição. (Em meu artigo, cito Wagner nas seguintes traduções: A. P. Koptiaev, *Russkaia Muzykalnaia Gazeta* (*Jornal Musical Russo*, 1897-1898, K. A. Siunnerberg. Tiro dessas traduções as citações de Fuchs e de Feurbach).
2. ______. *Nachgelassene Schriften und Dichtungen von R. Wagner.* Leipzig: V. Breitkopf und Härtel, 1902.
3. APPIA, Adolphe. *Die Musik und die Inszenierung.* München: Verlagsanstalt F. Bruckmann, 1899.
4. LICHTENBERGER, A. *R. Wagner, Poeta e Teórico*, na tradução de F. Soloviov.
5. FUCHS, Georg. *Die Revolution des Theaters.* München-Leipzig: bei G. Muller, 1909.
6. ______. *Der Tanz. Flugblätter für künstlerische Kultur.* Stuttgart: Strecker und Schröder, 1906.
7. HAGEMANN, C. *Oper und Szene.* Berlin-Leipzig: Verlag Schuster und Loeffler, 1905.
8. SAVITS, J. *Von der Absicht des Dramas.* München: Verlag Etzold, 1908.
9. *WESTERMANS Illustrierte Deutsche Monatshefte*, Japans Bühnenkunst und ihre Entwickelung von A. Fischer, Januerm, 1901.
10. SCHINKEL, K. F. *Künstler-Monographien von Knackfuss*, XXXVIII.
11. LESSING, Dr. Th. *Theater-Seele.* Berlin: Verlag von Priber und Lammers, 1907.
12. CHAMBERLAIN, Houston Stewart. *Richard Wagner.* München: F. Bruckmann, 4. edição. 1907.
13. DENIS, Maurice Aristide Maillol. *Kunst und Künstler*, Almanach. Berlin: Verlag Bruno Cassirer, 1909.
14. GOLTHER, Wolfgang. *Tristan und Isolde.* Leipzig: Verlag von S. Hirzei, 1907.

15. CRAIG, Gordon. *The Art of the Theater.*
16. LITTMANN, Max. *Das Münchener Künstlertheater.* Verlag L. Werner, 1908.
17. K. L. IMMERMANN'S *Reisejournal,* Ausgabe Botberger. Berlin, bei, Hempel, 2, Brief 11.

Segunda Parte

extratos de jornal (1907-1912)

1. MAX REINHARDT (BERLINER KAMMERSPIELE) (1907)[1]

Max Reinhardt[2], organizador de espetáculos de "câmara", busca transformar a técnica cênica firmemente estabelecida até agora. Quando Reinhardt montou em seu teatro *Pelléas e Mélisande* de Maeterlinck, não se podia ainda afirmar que, em seu espírito, suas ideias de encenação fossem reformadoras. Sobre esse espetáculo, escreveu:

---

[1] A primeira publicação desse artigo na revista *Vesy*, Moscou,1907, n. 6, p. 93-98, intitulava-se "Carta sobre o Teatro: Berliner Kammerspiele. Direção de Max Reinhardt". Em viagem a Berlim, em abril de 1907, Meierhold assistiu as encenações de Max Reinhardt, *Aglavaine et Sélysette*, no Kammerspiele. Suas impressões sobre os espetáculos foram relatadas nas cartas que escreveu para sua mulher, Olga Meierhold (N. da T.).

[2] Max Reinhardt, ex-ator do Deutsches Theater (Teatro Alemão) na época em que reinava o repertório de Hauptmann; agora está instalado com sua trupe, que antes representava sob sua direção no Kleines Theater e no Neues Theater. No Deutsches Theater Reinhardt monta, paralelamente, dois tipos de espetáculos: na sala grande, peças para o "grande público", e na sala pequena, que tem no máximo duzentos lugares, os espetáculos ditos *Kammerspiele*, pensados para um público de gosto refinado. Nessa pequena sala foram encenadas peças de Wedeking, Maeterlinck etc. O nome de Reinhardt foi mencionado pela primeira vez em *Vesy*, n. 1, 1904, (N. do A.).

> os cenários eram verdadeiramente magníficos – havia uma série de quadros artisticamente acabados: o mar e o céu, os rochedos e a floresta produziam *a ilusão total da vida*. Uma floresta espessa, por exemplo, em vez de se limitar a duas ou três árvores no proscênio, com uma perspectiva em profundidade, era feita com um grande número de troncos no volume *natural*, e com uma altura correspondente à da cena etc.[3]

E era mesmo assim. Reinhardt procurava verdadeiramente criar em cena "a ilusão da vida" e o "natural", enquanto os berlinenses achavam que ele lutava contra o naturalismo teatral e que suas encenações apoiavam-se em procedimentos convencionais.

Reinhardt montou *Pelléas* há cinco anos, e nessa época ele precisava passar sem transição das paródias bufônicas (*Schall und Rauch*)[4] de sua própria composição – essa encenação marca o início da atividade independente de Reinhardt como diretor e encenador – ao ritmo trágico de um *Pelléas* plástico. Depois de *Pelléas* vieram *Irmã Beatriz*, *Salomé*, *Sonho de Uma Noite de Verão*, *Os Espectros*, *A Comédia do Amor*, *Hedda Gabler* e *Conto de Inverno*... E, com exceção das suas tentativas de encenação sobre "telas" das peças de Shakespeare, Reinhardt ainda não tinha rompido com as grosseiras formas cênicas da velha técnica naturalista do teatro de Brahm[5] (o antigo Deutsches Theater), e tinha apenas noções confusas sobre as técnicas próprias do teatro de Convenção. E enquanto solicitou a colaboração do pintor Lovis Corinth, do escultor Max Kruse, ou, dito de outra maneira, de seu *Beirat*[6], seu teatro limitou-se a reunir os antigos procedimentos da técnica de encenação.

---

[3] Jornal *Pravda* (*A Verdade*), Moscou, 1904, n. 3, p. 286-300, correspondência da Senhora Max-Li, *Revista dos Teatros Berlinenses* (N. do A.).

[4] Reinhardt funda em 1901, em Berlim, o cabaré Schall und Rauch (Ruído e Fumaça) (N. da T.).

[5] Otto Brahm (1856-1912), crítico e diretor do Deutsches Theater, entre 1894 e 1904. Foi diretor do Freie Buhne (A Cena Livre), criado com o objetivo de conquistar espectadores para as novas obras da dramaturgia moderna. Pioneiro ao propagar no teatro alemão as ideias modernas (N. da T.).

[6] Conselho Consultivo, em alemão (N. da T.).

Mas eis que Reinhardt monta *O Despertar da Primavera*, de Wedekind, e *Aglavaine e Sélysette*, de Maeterlinck, e agora parece que ele sabe muito bem o que é o "teatro de Convenção".

Quando se fala em "teatro de Convenção", não é no mesmo sentido em que se fala de "teatro Antigo", de "teatro de Mistérios medievais", de "teatro do Renascimento", de "teatro de Shakespeare", de "teatro de Molière", de "teatro de Wagner", de "teatro de Tchékhov", de "teatro de Maeterlinck" ou de "teatro de Ibsen" – englobando nessas expressões tanto o estilo literário das obras dramáticas quanto a concepção que cada fundador de determinada época teatral tem da essência do trágico e do cômico, dos objetivos do teatro etc. Pelo contrário, a expressão "teatro de Convenção" refere-se a uma técnica específica de encenação. Qualquer dos teatros acima mencionados, pode ser encenado segundo as leis do teatro de Convenção e tornar-se-á imediatamente "teatro de Convenção". E se um desses teatros for encenado segundo as leis da técnica naturalista, tornar-se-á "teatro naturalista".

É comum entre nós, quando se fala em "teatro naturalista", pressupor imediatamente uma tendência literária; e quando se fala em "teatro de Convenção", citar obrigatoriamente Maeterlinck e o drama simbolista. Mas pode-se dizer que o "teatro naturalista", quando monta *Os Cegos*, de Maeterlinck, ou qualquer outro drama simbolista, deixa de ser "naturalista" e torna-se "convencional"? E não se deve entender por "teatro de Convenção" aquele que, apresentando tanto Wedekind quanto Maeterlinck, Leonid Andrêiev ou Sófocles, monta cada uma dessas peças segundo a técnica da convenção?

Os teatros da época shakespeareana e os da antiguidade grega eram, por essência, convencionais. Mesmo assim, *Júlio César* e *Antígone* podem, embora isto seja um disparate, ser montados de forma "naturalista" à maneira de Meininger. *O Drama da Vida*[7] e *Hedda Gabler*, que contêm exatamente os mesmos elementos que permitem uma interpretação a partir de dois pontos de vista, como peças de costumes e como peças que não tratam do cotidiano, podem ser montadas de maneira convencional e de maneira não convencional. Quem combate o teatro naturalista deve assumir a técnica convencional, e esta jamais convirá ao defensor do naturalismo em cena.

---

[7] Peça de Knut Hamsun (1859-1952), dramaturgo norueguês (N. da T.).

Seja qual for o repertório do Teatro do Futuro, renascerá: da tragédia antiga (como idealiza Viatchesláv Ivánov) ou da vitória do neorrealismo de Knut Hamsun, F. Wedekind, V. Briússov, L. Andrêiev, A. Blok – seja qual for o Teatro do Futuro, sempre se colocará a questão sobre o método da técnica cênica empregado nas encenações desse teatro.

Se considerarmos autêntico o método que satisfaz às exigências de construção de peças de diversos gêneros, das peças antigas às de Ibsen, então não há dúvida que o método convencional triunfará sobre os procedimentos naturalistas.

O método convencional supõe no teatro a presença de um quarto *criador*, ao lado do autor, do encenador e do ator – o *espectador*. O teatro de Convenção elabora uma encenação em que a imaginação do espectador deve *completar criativamente* o *desenho* das *alusões* postas em cena.

No teatro de Convenção, o espectador

> não esquece nem por um minuto que tem diante de si um ator que *representa*, e o ator, que tem diante de si, ao pé da cena, a plateia, e ao seu lado, o cenário. É como um quadro: olhando-o, não esquecemos nem um minuto que se trata de cores, de tela, de pincéis, e ao mesmo tempo, experimenta-se um sentimento de vida elevada e iluminada. E frequentemente acontece que quanto mais o *quadro* se afirma, mais forte é a sensação de *vida*[8].

* * *

Max Reinhardt tentou audaciosamente, até o fim, montar Maeterlinck de maneira inteiramente convencional.

Pode ser que Reinhardt tenha chegado à técnica que aplicou na encenação de *Aglavaine*, de Maeterlinck, sem conhecer as tentativas extremamente interessantes efetuadas no mesmo domínio sobre uma cena inglesa; pode ser que Reinhardt não tenha lido o curioso livro de um reformador inglês sobre a nova técnica de encenação; entretanto, ao assistir *Aglavaine*, espetáculo "de câmara", não se pode deixar de pensar em Edward Gordon Craig[9]. E não porque *Aglavaine* – talvez por acaso – foi montada no estilo de Craig, sobre um fundo composto de cortinas; pensamos em Craig porque nessas encenações convencionais os erros mais terríveis são aqueles nos quais Reinhardt caiu.

---

[8] Ver, supra, n. 76, p. 237, sobre o excerto da Carta de Leonid Andrêiev (N. da T.).

Esse encenador não possui a arte do desenho.

Em outras palavras, ele não sabe criar, a partir de personagens vivas (e não a partir da *mise-en-scène*), as linhas e os ângulos de valor estético em harmonia com as linhas e os ângulos da concepção geral do cenário. Não sabe orquestrar os movimentos das personagens vivas a ponto de alcançar o segredo da imobilidade. Ignora que uma permuta frequente de grupos, "necessária" quando reinava o princípio da riqueza dos "planos cênicos" (com os atores deslocando-se muitas vezes com o único objetivo de variar as impressões dos espectadores), é atualmente tida por falta de gosto, ainda mais grave porque os frequentes "vai-e-vem" das personagens somente visam o efeito que os interessantes grupos podem produzir por si mesmos, em vez de se justificar pela necessidade plástica do momento trágico ou psicológico.

Hoje, para dispor as personagens sobre a cena, pode-se recorrer tanto ao método de simplificação (relacionado ao pano ornamental primitivo, utilizado como fundo) quanto ao método "escultural" ("sem cenários", como na minha encenação de *A Vida do Homem*). Um cenário pintado de maneira convencional não basta para tornar convencional um teatro. A principal preocupação do encenador do teatro de Convenção deve ser a forma de dispor as personagens. Nisso o encenador deve ser, evidentemente, auxiliado em larga medida pelos próprios atores, cujo sentido plástico é agora exigido cada vez mais.

---

[9] Jovem cenógrafo inglês. Nasceu e cresceu no teatro. Filho de uma célebre atriz, Ellen Terry. Ele mesmo é ator. Foi aluno de Henry Irving e atuou em seu teatro. G. Craig percebeu que esse grande encenador fundava seu sucesso nos efeitos, resultantes de princípios temporários, mutantes, que são fáceis de abalar. Ele viu que Irving era impermeável aos aspectos profundos das encarnações cênicas, pois se recusava – ou não ousava – a adotar as ideias de Craig, para não pôr em risco o seu sucesso. E então Craig abandona o teatro de Irving, constitui sua trupe e segue para a província; depois abandona o ofício de ator e, o que é mais importante, torna-se encenador e cenógrafo. De volta a Londres, começa a montar espetáculos de acordo com o método de que trata posteriormente no seu livro *The Art of the Theatre* (*A Arte do Teatro*) (N. do A.).

A tentativa feita por Reinhardt de substituir os habituais cenários pintados por simples cortinas (*intérieurs*) monocromáticas e por um tule (*extérieur*) igualmente monocromático é, sem dúvida, audaciosa. Mas tudo se torna horroroso quando surgem em cena as lenga-lengas das revistas "modernistas" do tipo *Die Kunst, The Studio, Jugend*[10]. É horroroso quando o *art nouveau* e o *modern style* que encontramos hoje por toda parte – nas bengalas, nas casas, nas confeitarias e nos cartazes – penetram em cena, mesmo quando se apresentam em suas formas mais nobres.

O primeiro dos três cenários de *Aglavaine* é feito de cortinas que substituem paredes e tetos, portas e janelas. Mas elas caem à maneira dos "drapeados" que, nos melhores fotógrafos, constituem o fundo "decadente" sobre o qual os modelos posam em vestimentas *modernes*.

Como não possui a arte do desenho, como não sabe que essas "cortinas" devem ser penduradas de tal maneira que o espectador possa logo esquecer a sua existência, Reinhardt agrupa as personagens como um fotógrafo e não como um pintor, e faz os grupos permutarem com tanta frequência que se torna tedioso, como se o movimento exterior favorecesse o movimento interior. Por outro lado, seus atores deslocam-se em cena exatamente como se faz nos teatros naturalistas, em quartos verdadeiros e em paisagens reais.

Além disso, esse encenador – por não possuir a arte do desenho – também não sente as cores. Ignorando o segredo das linhas, não sente o ritmo dos movimentos relacionados à mudança das manchas de cor.

Eu passaria em silêncio sobre a *dicção* do espetáculo, pois ela depende dos atores, mas não me sai da memória os movimentos frouxamente entrecortados de Sélysette, que passa do riso às lágrimas, como exigia o papel de Kate em *As Almas Solitárias;* Melleandre, torcendo as mãos como todos os "neurastênicos" de província nas peças de Przybyszewski; o figurino decadente de *Aglavaine*, posando sobre um fundo de "telas" como os desenhados nos cartazes "decadentes".

---

[10] *Die Kunst* (*A Arte*), revista alemã publicada em Munique desde 1899. *The Studio*, revista inglesa publicada em Londres desde 1895. *Jugend* (*Juventude*) é uma revista alemã lançada em Munique em 1896, e publicada por mais de vinte e cinco anos (N. da T.).

Em vez de uma floresta pintada, temos em Reinhardt um conjunto de tules, talhados de tal maneira que toda a composição deixa entender que se trata de um *extérieur*. No centro, através de um arco recortado nesses tules, vemos o céu, cujas cores evoluem em função do desenvolvimento da tragédia (técnica japonesa).

A ideia e a realização da Torre são excelentes (não sob qualquer iluminação, entretanto). Se Reinhardt tivesse utilizado esse plano com um desenho seguro, após ter disposto as personagens, essa encenação poderia ser um grande evento na esfera das descobertas de novas formas cênicas. É impossível descrever esse cenário. Seu segredo reside em suas linhas e na extraordinária simplicidade dos meios de expressão utilizados.

Uma simplicidade refinada, eis a que deve aspirar o encenador do teatro de Convenção.

O "modernismo" penetrando no estilo dos figurinos, nos grupos, nos motivos cenográficos, no estilo cenográfico, eis o perigo.

Mas encontramos ainda todo um mar de dificuldades.

Como conseguir unificar as concepções cenográficas de todos os atos, o estilo do cenário e a forma de dispor as personagens? Como chegar à harmonia das cores nos cenários e figurinos, a um frio cinzelamento das palavras que não permita que sejam encobertas pelo tremor das vozes queixosas dos atores? Como obter um frêmito místico nesse frio cinzelamento das palavras colocando nelas um acento místico? E tantas questões, às quais poderíamos acrescentar muitas outras, que sequer passaram pela cabeça de Reinhardt!

II. EDWARD GORDON CRAIG (1909)[11]

E. G. Craig é da raça dos atores.

Tem por mãe uma célebre atriz, Ellen Terry[12]. De seu pai[13], Max Osborn declara que ele frequentava o meio teatral e que se sentia atraído pela ideia de reformar a arte da encenação. E. G. Craig estreia como figurante, depois interpreta pequenos papéis no teatro de Henry Irving, famoso crítico teatral e ator mais célebre ainda. Enfim, torna-se diretor de uma trupe ambulante, com a qual representa na província durante nove anos.

E. G. Craig não é somente um ator. É também um cenógrafo nato.

Quando Craig, depois de suas peregrinações provinciais, conhece William Nicholson, célebre por suas madeiras gravadas, e James Pryde, coautor com Nicholson de toda uma série de litogravuras, quando penetra no círculo dos jovens pintores do *New English Art Club*, do qual fazia parte Beardsley, o gosto que nutria desde a infância pela pintura torna-se tão forte que o ator Craig decide servir o teatro por outros meios. Depois de ter se dedicado totalmente à pintura cenográfica, Craig quer tornar-se cenógrafo, mas não para manejar pincéis e cores. Parece-lhe que somente aquele que opera a síntese do autor, do encenador, do pintor e do músico é capaz de encontrar a harmonia das linhas e das cores na cena, o rigor das proporções e das diversas partes, que somente ele é capaz de submeter à onipotente lei do ritmo o conjunto de criadores[14].

---

[11] Primeira publicação na *Revista Teatral da Sociedade de Literatura e Arte*, São Petersburgo, 1909-1910, n. 3.

Em um artigo dedicado ao teatro soviético, Gordon Craig fala de Meierhold (The Russian Theatre Today, *The London Mercury*, 1935, v. XXXII, n. 192, outubro, p. 537):

"Na Rússia os diretores são muito respeitados – são respeitados pelos críticos, dramaturgos e pelas trupes dos teatros que eles dirigem. Eles adoram Stanislávski e Niemiróvich Danchenko, amam Taírov e quanto a Meierhold – Meierhold surpreende todo mundo, eles o adoram e também o amam.

E ele ainda lhes propõe charadas. Ele é um grande experimentador, conquistador de cumes, ele não conhece descanso e quase a cada ano, erguendo com orgulho a cabeça, alcança uma nova altura.

Conheçam a história do seu caminho e vocês verão o quanto é livre o seu espírito – ele nunca está agarrado nem às suas convicções nem aos seus preconceitos anteriores.

Tenho muita vontade de ir à Rússia para conhecer a arte de Meierhold em toda sua plenitude. Aquilo que eu apenas entrevi já me agradou enormemente, de tão audacioso. Não pude, dessa vez, observá-lo cotidianamente em seu trabalho a fim de ter uma espécie de impressão de conjunto. Por isso, se eu retornar a Moscou, será com muito prazer, para usar uma imagem, que me deixarei amarrar em uma poltrona durante várias semanas a fim de assistir aos ensaios e aos espetáculos do teatro de Meierhold e então, e somente então, sem me dispersar por uma vintena de outros teatros, poderei observar e compreender esse gênio do teatro, e dele receber lições.

As horas que passei com ele eram despojadas de qualquer pedantismo; passei-as na companhia de um homem que queria, como eu também queria, ser um artista de Teatro. Ele se pergunta, como me pergunto sempre: 'o que é afinal o teatro?'" (N. da T.).

[12] Atriz e diretora inglesa (1848-1928) (N. da T.).

[13] E. W. Godwin, arqueólogo, arquiteto e cenógrafo de teatro (N. da T.).

É significativo ter sido precisamente no ano I do novo século que Craig lançou um desafio ao teatro naturalista – foi, com efeito, em 1900 que montou *Didon*, ópera de Henry Purcell, compositor inglês do século XVII, depois uma peça de Ibsen, *Os Vikings*. Esse jovem inglês deu, portanto, o primeiro passo no caminho do novo teatro.

Nossos críticos de teatro não nos avisaram no devido tempo desse evento tão importante que são as novas experiências cênicas de E. G. Craig (é verdade que podemos nos regozijar com o pensamento de que o movimento teatral revolucionário na Rússia nasce desta vez livremente, independente de qualquer influência ocidental, pois o Teatro-Estúdio[15], por exemplo, não sabia nada ainda sobre o livro de Craig[16]; e também a experiência de N. N. Vachkévitch[17] em Moscou, com os cenários musicais de N. N. Sapúnov e S. I. Sudéikin, não devem nada às ideias de Craig). Foram nossos vizinhos alemães que ajudaram aqueles que se interessavam pelos destinos do novo teatro a tomar conhecimento das técnicas originais de encenação de E. G. Craig. Foi necessário o surgimento do teatro de Reinhardt para que, por trás de seus "espetáculos de câmera", déssemos com o nome de E. G. Craig. Durante a temporada teatral de 1904-1905, Craig estava em Berlim. Encarregou-se dos cenários de uma peça de Hofmannsthal no Lessing-Theater e, sobretudo, expôs toda uma série de desenhos, cenários apenas delineados e esboços no Kunst und Kunstgewerbe; seu livro, *The Art of the Theatre*, foi igualmente objeto de duas edições alemãs muito próximas uma da outra.

---

[14] Como afirma Picon-Vallin, Meierhold faz alusão à concepção do *mastermind* de Craig. Ver B. Picon-Vallin (org). *Écrits sur le Théâtre – Tomo I (1891-1917)*, p. 306, n. 3 (N. da T.).

[15] Moscou, 1905 (N. do A.).

[16] *The Art of the Theatre* (N. do A.).

[17] N. Vachkévitch, *A Representação Dionisíaca Atual. Esboço sobre a Fusão das Artes*, 1905, edição Scorpion (N. do A.).

Mas é curioso: em Berlim, Craig, ao lado de Otto Brahm – que ironia! –, ao lado do cabeça do movimento naturalista alemão. É verdade que Brahm foi recentemente corredator da revista *Die Freie Bühne*[18], com H. Bahr[19], o primeiro a lançar as fórmulas então em moda de *décadence* e *fin de siècle* (graças a ele, Brahm pode se familiarizar um pouco com o simbolismo). Apesar disso, O. Brahm, que dirigia há muito tempo a *Die Freie Bühne* – por intermédio de Arno Holz[20] e de Johannes Schlaf[21], os epígonos mais enfurecidos de Émile Zola, essa revista esforçava-se por fazer do naturalismo a fonte da arte contemporânea –, podia ser considerado um homem acabado pelos jovens entre os quais surgiam os reformadores da cena, tais como E. G. Craig, M. Reinhardt e G. Fuchs.

Devo prevenir o futuro leitor do livro de E. G. Craig[22] para não cometer o erro de acreditar que o autor enaltece *a marionete em detrimento do ator em cena.* Craig, percebendo como o grande encenador Irving tinha fundado sua glória sobre efeitos precários, abandona sua trupe. O teatro de Irving é o teatro de um inglês com gosto americano. E o que Knut Hamsun escreveu sobre o teatro americano seria uma boa resenha dos espetáculos de Irving. E como essa resenha coincide com as ideias de Craig!

> Os cenários têm, na cena americana, uma importância tal que são eles que têm direito às maiores letras nos anúncios e cartazes; isso é denominado "encenação real" [...]. Dado que na cena americana o cenário é tão importante, e levando em conta o fato de que é entre os americanos que a técnica atingiu seu mais alto grau de perfeição, teríamos o direito de esperar que eles pos-

---

[18] Fundada em 1890, a revista publicou obras de Zola e de Hauptmann (N. da T.).

[19] Escritor e crítico austríaco (1863-1934) (N. da T.).

[20] Teórico do movimento naturalista alemão (1893-1929) (N. da T.).

[21] Dramaturgo, narrador e tradutor (1862-1941). A parceria artística com Arno Holz teve início nos tempos de estudante. Escreveram juntos duas peças, *Papa Hamlet* e *Familie Selicke* (N. da T.).

[22] N. I. Butovskaia lançou, no verão de 1912, a coletânea de artigos de Gordon Craig, *A Arte do Teatro* (N. do A.).

sam nos apresentar realmente cenários de uma maravilha inaudita. Mas este não é absolutamente o caso. Eles têm muito pouco sentido artístico para harmonizar entre si as diferentes partes dos cenários; eles não têm sequer o gosto para harmonizar entre si diferentes partes do cenário; sobre a melhor cena de Nova York, vi uma peça de efeitos, um verdadeiro triunfo da arte cenográfica. Havia rochedos que não tinha visto melhores em Norvège, uma floresta de papelão, animais de papelão, pássaros de papelão, um elefante de papelão – que não pesavam mais que uma chave de relógio. Todo esse mundo de papelão era iluminado pelo sol vespertino, verdadeiro milagre da técnica americana. Reproduzia-se completamente a potência luminosa do sol americano e fazia-se com que o espectador esquecesse o lugar em que se encontrava: reproduzia-se a sucessão de todas as nuances de um pôr-do-sol com um naturalismo verdadeiramente sedutor... E fazia-se brilhar esse sol sobre uma paisagem de papelão, sobre montanhas e rios que estremeciam e se agitavam ao menor sopro vindo das coxias. Era uma contradição insolúvel! A paisagem era absolutamente sem vida; o homem era, ele e o sol, o único ser vivo nessa paisagem[23].

"O que falta precisamente ao teatro americano é o espírito artístico", escreveu ainda Knut Hamsun.

"O que falta precisamente ao teatro inglês é o espírito artístico", provavelmente disse também E. G. Craig quando se exilou definitivamente. Parece-me que Craig-cenógrafo, quando ataca os "atores-patrões", não fala de Irving-Hamlet, mas de Irving-diretor e encenador[24].

"O teatro não tem necessidade de um encenador que não seja cenógrafo, que não tenha uma formação muito ampla, assim como o hospital não tem necessidade de carrascos!"

---

[23] K. Hamsun, A Vida Espiritual da América, em *Obras Escolhidas*, São Petersburgo: Eglantier, 1909 (N. do A.).

[24] E. G. Craig, Etwas über den Regisseur und die Bühnen-Ausstattung, *Deutsche Kunst und Dekoration*, 1904-5, julho. Ou conferir com a minha tradução em *Jurnal Literaturno Khudojestvennovo obchtchestva* (Revista da Sociedade Literária e Artística, São Petersburgo, 1909-10, n. 9), Algumas Palavras sobre o Encenador e a Encenação (Craig não inclui esse escrito em seu último livro, *A Arte do Teatro*, editado por N. I. Butkovskaia). Na mesma revista (1909-10, n. 3), conferir com a minha tradução de um outro artigo interessante de Craig, A Ambientação Cênica (N. do A.).

III. (1908)[25]

O teatro conseguiu realizar em três anos (1905-1908) o que a literatura levou dez anos para fazer. E, embora a literatura tenha alcançado um avanço que o teatro não poderia igualar, o teatro atual está muito mais próximo da literatura contemporânea do que há três anos.

Ainda é muito cedo para avaliar a importância do papel que desempenhou, no destino do teatro contemporâneo, a difusão das novas ideias teatrais, mas estou convencido de que para escolher com suficiente critério os caminhos das futuras reformas não se pode ignorar o que são verdadeiramente os teatros de hoje em dia, e o que eles podem vir a ser dadas as forças que representam os *atores* contemporâneos. Quaisquer que sejam as intenções dos encenadores, dos cenógrafos-pintores e dos cenógrafos-escultores, se eles ignorarem em seu trabalho o feixe de forças que representam os atores, forças que, a meu ver, manifestaram-se claramente ao longo do período de pesquisas, exercerão um constrangimento sobre a individualidade dos atores, prolongando assim a dissonância que reinou no teatro nos últimos anos. E o fato de que o teatro de hoje aproximou-se do drama novo indicou de maneira mais evidente ainda os caminhos que pode e deve trilhar um teatro que deseja manter-se em um harmonioso equilíbrio.

Três elementos emergiram brutalmente do fluxo efervescente das reformas teatrais após as experiências do Teatro-Estúdio: 1. os representantes do passado; 2. os homens de teatro contemporâneos; 3. os fundadores do futuro.

Os representantes do passado e os contemporâneos (gostaria de limitar-me a esses dois grupos) são os elementos do "grande teatro". Convém denominar assim o teatro destinado a um grande público. Esses dois grupos têm uma tal concepção do mundo e uma tal maneira de representar que chegou o tempo para os homens novos (os fundadores do futuro) de compreender que duas castas sacerdotais diferentes não podem encontrar lugar no mesmo templo!

---

[25] Esse artigo teve como título "Carta sobre o Teatro" em sua primeira publicação na revista *Zolotoe Runo* (*O Tosão de Ouro*), Moscou, 1908, n. 7-9. Quando de sua publicação no livro, Meierhold não lhe deu título (N. da T.).

Estou seguro de que o fundador do Teatro do Futuro não pegará agora sua picareta para demolir o teatro contemporâneo, nem em parte, nem integralmente. Sem dúvida a interdição de colocar vinho novo em odres velhos deve valer pelos séculos dos séculos. E o fato de demolir parte do teatro não transgride essa sábia interdição? Quanto a demoli-lo integralmente, não é o pior dos crimes que se pode cometer perante o passado, que devemos ter o cuidado de deixar morrer em sua bela morte? O fundador do futuro deve saber piedosamente que é grosseiro abafar os tristes acordes de um outono dourado sob os urros dos impulsos primaveris.

É na terra recentemente trabalhada que encontramos as seivas novas. Não é com os "grandes teatros" que os homens novos cultivarão suas mudas criadoras. É nas células ("estúdios") que nascerão as novas ideias. É daí que sairão os homens novos. Constatou-se com a experiência que o "grande teatro" não pode tornar-se um teatro de pesquisa, e as tentativas para alojar sob o mesmo teto um teatro acabado, destinado ao público, e um teatro-estúdio, resultam em fracasso.

Chegou o momento: os estúdios voarão com suas próprias asas, de forma independente, sem começar seu trabalho sob a tutela dos teatros, constituindo, ao contrário, novas escolas de onde nascerão novos teatros.

As formas do Teatro do Futuro serão moldadas pelos talentos dos representantes das escolas que vão nascer, por suas ideias, sua maneira, que se manifestará em suas experiências criadoras. E pode ser que se diga: "teatro de tal escola", como se diz: "pintura de tal escola".

Deixo para o leitor o cuidado de prever a face do Teatro do Futuro; de minha parte falarei dos representantes do passado e dos contemporâneos.

Assim como é perigoso, em um plano teórico, fixar-se unicamente no teatro-utopia quando se fala do Teatro do Futuro, também é perigoso abandonar o teatro contemporâneo à sua própria sorte, que é o que acontecerá se toda a energia dos homens novos concentrar-se apenas na criação dos teatros-estúdios.

Se o teatro de hoje não está morto, é porque ele ainda esconde seivas vivificantes. Que ele morra se estiver condenado, mas que seja reanimado se for capaz de sobreviver!

Gostaria de assinalar o grosseiro erro que cometem os teatros contemporâneos ao não avaliarem suas próprias forças. É aí que, a meu ver, deve-se procurar a razão do desacordo que distancia o espectador do teatro contemporâneo, bem como da desagregação que reina nos seus bastidores.

* * *

Uma série de nomes brilhantes[26]. Grandes talentos formados na escola de Ostróvski, nas tragédias clássicas, nas peças de caráter e na ênfase romântica. Cada aparição desses veteranos da cena em um repertório de tempos passados suscita no espectador um autêntico entusiasmo. Todos se inclinam a admirar esses ecos do passado, e ninguém gostaria de ver esses atores substituírem suas máscaras rachadas pelo tempo por outras mais novas. É somente sob as máscaras do passado que se admira o talento brilhante dos velhos atores. E cada vez que eles surgem em um repertório que lhes é estranho, é uma ofensa feita à bela harmonia. Esses "representantes do passado", esses velhos tão belos em seus últimos dias, cada vez que procuram aproximar-se dos elementos da nova vida, rompem a harmonia de um outono dourado.

Entretanto, em vez de considerar o caráter das forças criadoras de um grupo cujo "núcleo" só é sólido em um repertório denominado "clássico", em vez de conservar em sua integridade harmoniosa o conjunto do "velho teatro" (que denominei "teatro antigo"), esse "teatro antigo", afastando-se de sua única tarefa – a ressurreição permanente do passado – deixa-se submergir, não se sabe porquê, por um arranjo de dramaturgos-de-costumes contemporâneos ou de peças modernas ao estilo de Przybyszewski.

Enquanto existirem os grandes representantes do passado, o teatro em que eles trabalham deve viver para eles (ele não saberia viver sem eles). O repertório deve apoiar-se somente em peças que encontram um eco no coração dos anciãos. O velho ator russo ama Shakespeare, Schiller, Goethe, mas evidentemente é apaixonado acima de tudo por Ostróvski, Griboiedov, Gógol.

---

[26] Era assim que começava o parágrafo nomeado "Os Grandes Teatros. Os Teatros Imperiais na Capital", em "Cartas sobre o Teatro", *Zolotoe Runo*, 1908, n. 7-9 (N. do A.).

Mas seria um erro acreditar que tudo se reduz ao repertório, quando falamos da necessidade para os velhos atores de se apegar aos autores que preferem. A pergunta "o que" representar, em nossos dias, implica necessariamente em outra: "como" encenar?

O centro de atenção dos reformadores do teatro contemporâneo é o aspecto pictórico do espetáculo. Parece que o papel das manchas coloridas, o jogo das correspondências entre as linhas, a expressividade dos grupos, tornaram-se muito importantes. Pode-se revelar a ideia de uma obra não apenas através dos diálogos das personagens, que nascem da arte dos atores, mas também pelo ritmo de todo o quadro, colocado em cena pelo cenógrafo, pelo jogo de cores, e pelo que determinará o encenador na disposição dos praticáveis, no desenho dos movimentos e nas relações entre os grupos.

Falar da necessidade para os velhos atores de conservar as velhas máscaras não significa, bem entendido, que alguém deva resignar-se em conservar também as velhas encenações.

E é aí que os interesses dos atores do passado confundem-se facilmente com as tarefas dos novos artistas.

O Inspetor Geral, A Desgraça de ser Inteligente, O Baile de Máscaras, Hamlet ou *A Tempestade* jamais foram representadas sob a luz de sua época (não entendo por isso a reconstituição das particularidades etnográficas – pois não se trata aqui de encenações "arqueológicas"); essas peças jamais nos foram apresentadas com o encanto das imagens que a simples menção de seus títulos faz surgir em nós. Que terreno para o "grande teatro"!

Os maiores talentos dos atores do antigo teatro russo carregam consigo as personagens do repertório de Gógol, Griboiedov, Ostróvski, Shakespeare, Goethe. Existe na Rússia toda uma série de pintores-cenógrafos capazes de reproduzir com requinte e amor a intimidade das velhas casas e o encanto dos jardins abandonados. Algumas tentativas lançaram uma nova luz em obras que já tinham tido tempo suficiente para se tornarem insípidas sob os comentários-clichês que se fez sobre elas; é assim que Merejkovski, com seu engenhoso artigo "Gógol e o Diabo"[27] dá aos atores uma caracterização tão original das personagens de O *Inspetor Geral* que se torna fácil aos veteranos retomar as personagens gogolianas.

---

[27] Filósofo e escritor (1866-1941). D. S. Merejkovski escreve em 1893 um dos manifestos da "decadência russa". É autor de: *O Cristo e o Anticristo* (trilogia), *O Romance de Leonardo da Vinci, Tolstói – Vida e Obra*, entre outros. O artigo sobre Gógol é de 1906 (N. da T.).

Por que não poderiam fundir-se em um só e harmonioso acordo: o nobre realismo dos antigos atores, a poeira cinzenta das velhas casas nos cenários dos novos pintores e as linhas proféticas do velho livro que os atores fazem viver com uma nova vida à luz de uma interpretação das personagens à maneira de Merejkovski?

Acrescento: como as galerias de pintura e os museus, esses teatros de estilo império são necessários, com esses veteranos da cena impregnados até a medula dos ossos das tradições herdadas dos Motchalov[28], dos Chumski[29], dos Chtchepkine[30], dos Karatíguin[31]. E se um verdadeiro artista substituísse os cenários estereotipados feitos pelos cenógrafos-pintores sem gosto da velha escola, esses cenários em que vimos por muitas vezes nas peças de Ostróvski, Griboiedov ou Gógol, obras-primas que estão em harmonia com as cornijas e as volutas douradas da sala, com o veludo surrado das poltronas e dos camarotes, e, sobretudo, com os ecos do passado perceptíveis na representação dos veteranos de nossas cenas, se esses talentos maravilhosos, em vez de apresentarem este frágil repertório contemporâneo – de costumes ou de estilo moderno – representassem para nós, com amor e infatigavelmente, Ostróvski, Goethe, Shakespeare, em um cenário em estilo apropriado, aprofundando o realismo de uma maneira nova, com que nova luz brilharia o "grande teatro"!

Eu chamaria semelhante teatro de *Echo du temps passé*[32]. Sua tarefa principal é fazer constantemente o passado reviver. Não é um "teatro antigo" no sentido em que se representaria uma peça antiga como era representada nos velhos bons tempos. E também não é um teatro que, apresentando *A Desgraça*

---

[28] P. S. Motchalov (1800-1848), ator de melodramas (N. da T.).

[29] S. V. Chumki (1820-1870). Ator, não se fixou em nenhum teatro e se distinguia por representar um amplo repertório: de *vaudeville* a autores como Molière e Ostróvski (N. da T.).

[30] M. S. Chtchepkine (1788-1863). Grande ator do Teatro Maly, consagrado pelas atuações dos personagens de Górki (N. da T.).

[31] P. V. A. Karatíguin (1802-1853), ator, descende de uma grande família de atores (N. da T.).

[32] "Eco do tempo passado", em francês, no original (N. da T.).

de ser Inteligente, faz como o Teatro de Arte de Moscou, abarrotando a cena de móveis e acessórios "de época" (onde a tarefa do cenógrafo assemelha-se à de um arqueólogo). É, ao contrário, um teatro que, passando por Shakespeare, Calderón, Molière, estabelecerá uma filiação entre o teatro da Grécia antiga e os dramas da Idade Média por um lado, o teatro russo dos anos de 1830, com Gógol à frente, e um teatro contemporâneo qualquer... É um realismo que, sem evitar os temas da vida cotidiana, ultrapassa-os, porque busca somente o *símbolo* do objeto e sua *essência mística*[33].

IV. (1909)[34]

Quando um povo, ocupado em reorganizar a vida, coloca a força como princípio de suas ações, surge um problema – o *da Revolução e do teatro*. Este problema, o Wagner da primeira fase[35] tentou resolver em um plano teórico, mas parece-me que a própria vida o resolveu, depois de muito tempo. Na França, no final do século XVIII, o teatro, deixando de ser a Casa das Artes, transformou-se em um púlpito para pregações;

---

[33] Esta carta ficou inacabada. Seu plano inicial era: depois de ter classificado os teatros das capitais, fazer uma descrição dos tipos mais marcantes dos dois grupos: dos "grandes teatros" e dos "teatros de pesquisa". No primeiro grupo coloco: o Teatro de Arte de Moscou, o Teatro Suvorinski em São Petersburgo, os Teatros Korch e Nezlobine em Moscou. No segundo grupo coloco: A Casa dos Intermédios, o Teatro Antigo, o Teatro Jovem, o Teatro da Baía, O Espelho Deformante (na medida em que este último seguiu em seu primeiro ano o programa do Teatro da Baía, e em que atualmente, de vez em quando, procura seguir as indicações de N. N. Evrêinov, infelizmente com excessiva circunspecção, e dá lugar às experiências de seu "monodrama"). O Teatro V. F. Komissarjévskaia quis conciliar o inconciliável: ser um "teatro de pesquisa" (no período das minhas encenações, e depois nas encenações de Evrêinov), e permanecer ao mesmo tempo um teatro destinado ao grande público. É aí que devemos buscar a causa da morte prematura do Teatro V. F. Komissarjévskaia. K. S. Stanislávski agiu com sabedoria ao criar agora um laboratório para suas pesquisas fora do Teatro de Arte de Moscou. Visivelmente, ele compreendeu que as tendências modernistas de seu "grande teatro" não tinham feito qualquer mudança nas bases solidamente estabelecidas de um teatro em declínio (N. do A.).

[34] Publicado na revista *Apollon*, São Petersburgo, 1909, n. 1, p. 70-7 com o título "Sobre o Teatro". Quando de sua publicação no livro, Meierhold não lhe deu título (N. da T.)

[35] R. Wagner, *Die Kunst und die Revolution* (*A Arte e a Revolução*), Gesammelte Schriften und Dichtungen, B. III, R. Linnemann, Leipzig, 1907, 4. (N. do A.).

os autores dramáticos ofereciam ao público, através da cena, aquilo que não podia ser transmitido por livro, brochura ou artigo de revista, e apenas uma pequena minoria de escritores lutava contra essa tendência de debater na cena ideias e acontecimentos políticos.

Quando um país procura forjar a face de uma nova sociedade servindo-se de uma pacífica instituição cultural, um outro problema surge perante nós – o do *Teatro enquanto Festa*. Então a Casa das Artes deixa de ser um meio para tornar-se um fim.

Se as buscas religiosas dos poetas e dos filósofos russos contemporâneos, a persistência da efervescência de diversas seitas, e a inclinação de dois ou três de nossos dramaturgos "não reconhecidos" por "um desabrochar luxuriante do drama nobre com grandes paixões, uma ação extraordinária, uma corrente profunda de ideias"[36] – são consideradas como fenômenos importantes, então o "povo"[37], que abre para si um caminho em direção à nova cultura a golpes de picareta, e não com dinamite, não tem necessidade de um teatro que satisfaça a plateia da mesma maneira que na época em que este último era quase "uma reunião política organizada, uma espécie de quarto subterrâneo com um programa de ação definido"[38].

Colocar em relação os destinos da Casa das Artes e os da realidade social é tarefa do historiador da cultura e da arte. Limito-me a observar que a característica da *crise* do nosso teatro é que o autor dramático tornou-se o criado da sociedade. Uma sociedade que vive uma época de reorganização político-social habitua-se a ver no teatro um meio e não um fim: o teatro, com efeito, não era um meio de propaganda durante as "épocas de liberdade", não era também um meio de divertimento durante os dias de fadiga política? E a *intelligentsia*, por hábito, não concede à cena senão duas justificações: que ela se engaje ou que ela distraia. Os autores dramáticos – e deixo a palavra a um de meus poetas preferidos – "desceram à nossa vida de todos os dias... Perderam o hábito de despertar... sentimentos elevados, tornaram-se indiferentes à ação teatral e estão afundados em um psicologismo sem saída" (A. Blok)[39]. O teatro russo desmoronou. O que se apresenta na cena de nossos dias – salvo raras exceções – é antiarte, talvez "literatura", mas não é arte. Surgiu um gênero particular de peças, que se qualifica de "drama literário". Como não exclamar com Wagner: "Alguma coisa de tedioso tornou-se possível: criou-se dramas – somente para serem lidos".

---

[36] A. Blok, "Do Teatro", em *Zolotoe Runo*, 1908, n. 5, p. 55 (N. do A.).

[37] Há dois grupos sociais que não querem ouvir falar de teatro contemporâneo; o primeiro, porque o teatro permanece inalcançável para ele, por causa do seu preço, o segundo porque não suporta que a cena lhe dê lições e o instrua através de sermões. "Nicht Wissen, sondern *Geschmack*, nicht kritische Dialektik, sondern machtbewusstes *Haldeln* sind die Masstäbe unserer Lebensführung". "Não é o saber, mas o gosto, não é a dialética crítica, mas o ato que reconhece sua força, que constituem as normas de nossa conduta na vida". Eis o que diz esse segundo grupo com G. Fuchs (*Revolution des Theaters*, bei G. Müller, München und Leipzig, 1909) (N. do A.).

[38] I. Ivánov, *O Papel Político do Teatro Francês e a Filosofia do século* XVIII, Moscou, 1895 (N. do A.).

* * *

O autor dramático e o público estão em constante rivalidade. Onde o público é importante, a comunidade cultural da época – a Cidade – tem o teatro que o público quer.

Mas acontece que se produziu o contrário. Vemos então um Wagner vencer, graças a sua gigantesca energia, o gosto rotineiro do público, e nascer o teatro de Bayreuth. Acontece o mesmo em nossos dias, mas o gênio de um só homem é frequentemente substituído pelo esforço de toda uma geração. É somente porque em Munique toda uma vida cultural se estratificou durante dezenas de anos, graças à influência de artistas e de poetas de vanguarda, que o Künstlertheater de Munique, verdadeiras Casa das Artes, pode ver a luz do dia.

Mas o que aconteceu entre nós? A "minoria cultural" que se agrupou em torno da *Mir Iskusstva*, da *Novy Put* (e em seguida ao redor da *Vopros Jizni* e da *Fakelov*) não realizou a educação das massas, não suscitou nelas as altas exigências, e é por isso finalmente que não temos teatro, um teatro contemporâneo – seja um teatro de gosto refinado ou um de ações e de paixões. O importante não tem sido o dramaturgo. O público, ao contrário, tem a última palavra. Ele criou seu próprio teatro, ou mais exatamente, criou-se tantos teatros quantos eram os grupos sociais. E quando o teatro encontra-se assim submetido ao público, o dramaturgo torna-se o criado de seu amo. Quanto à literatura dramática contemporânea, ela toma o aspecto, segundo as necessidades, ora de peças *à thèse*, ora de um mingau psicológico, ora de dramas sociais, que têm por objetivo a propaganda ou a agitação, ora de comédias, que se propõem divertir o espectador por meio de situações surpreendentes das personagens, ora de pesquisas psicopatológicas da forma dramática, ora de peças de costumes, que confinam -se à etnografia. Nosso teatro é o que convém à rua: colorido e de mau gosto, como as tabuletas e os cartazes.

---

[39] Do Teatro, artigo citado (N. do A.).

E, além disso, há alguma coisa de original no teatro russo de hoje em dia? Não. É tudo urdido de empréstimos. E seu internacionalismo não tem nada a ver com a intenção de integrar-se à dramaturgia europeia, e muito menos com uma aspiração à universalidade. É o internacionalismo do chapéu coco, que é encontrado em todas as cabeças do planeta. Todo mundo usa, nós usamos também. Mas sobre as cabeças cuja roupa e caráter nacionais não foram ainda apagados, sobre uma cabeça tipicamente russa, o chapéu coco é menos repugnante. Como todos esses dramas russos à Ibsen, à Przybyszewski, à Maeterlinck.

E mesmo o punhado de fenômenos originais de nossa cena atual não está isento de numerosos defeitos: enquanto a época da vida russa em que surgiu Tchékhov já está acabada, ainda existem autores dramáticos para tentar escrever utilizando seus procedimentos, sem compreender que o tom de Tchékhov está indissoluvelmente ligado à vida social dos anos de 1880-90, que o teatro "de estado d'alma" aos nossos olhos já pertence ao passado, e que só podemos admirar as criações desse teatro em uma perspectiva histórica. Não temos um verdadeiro teatro, um teatro atual!

Surgiram duas ou três pessoas que tentaram se expressar na língua original da arte, mas não passam por enquanto de audazes paradoxos. Mesmo que as obras desses autores dramáticos estejam longe da perfeição, seus dramas e suas comédias visam o "Teatro enquanto Festa" e enquanto "Casa das Artes", ou seja, um teatro que o público deve seguir e não um teatro escravizado ao público. Abriu-se um profundo fosso entre esses "novos" e o público teatral.

"O público inteligente do teatro de hoje em dia" e seu dramaturgo-criado que é obrigado a divertir seu amo, são uma primeira tendência. Os atores, encenadores e cenógrafos que, junto com os dramaturgos menosprezados, tentam tomar o teatro do espectador que o escravizou, são a segunda tendência. A crise do teatro russo é o turbilhão que se formou do encontro dessas duas tendências.

Há uma circunstância que agrava ainda mais a *crise*: nossos encenadores, cenógrafos e atores lutam uns contra os outros, por causa de toda espécie de problemas estéticos.

* * *

Não há um auditório único para vários reparos. Nosso teatro chegou ao grau supremo de diferenciação. Como se uma grande máquina elaborada durante séculos tivesse parado repentinamente, como se alguém a tivesse desmontado e distribuído as peças por diversos lugares para reparações variadas.

Mas se nossos pressentimentos não nos enganam, esperamos que chegará, enfim, o dia em que o teatro, despedaçado que está, formará de novo um todo! Se ainda vale a pena trabalhar pelo teatro, é somente com a esperança de que, na fragmentação do teatro atual, consigamos colocar as bases do futuro Teatro Único – ignorar isso é ser o lacaio do público, e ponto final. Assim como o trabalhador especializado que participa da elaboração de uma grande máquina recebe do engenheiro todas as indicações e todos os planos, da mesma forma é indispensável que cada teatro existente saiba, com firmeza, em que parte do Teatro do Futuro está trabalhando, em que domínio do Teatro do Futuro está aperfeiçoando. É somente a esse título que as cenas contemporâneas têm direito à existência. Eles são as forjas onde serão construídas as partes do futuro gigante – um Teatro para todo o Povo.

V. (1910)[40]

O teatro russo contemporâneo modificou seu aspecto unicamente no plano da técnica cênica. O surgimento de novos encenadores permitiu-lhe encontrar uma nova chave para a encenação, a nova geração de cenógrafos também trouxe ao teatro novos temas de pintura cenográfica. Sem dúvida os encenadores e cenógrafos disputam para saber quem empunhará a baqueta do mastro. Essa disputa, que no momento permanece latente, dissimulada, cedo ou tarde vai se agravar e abrirá novos horizontes à tarefa de construção de um novo teatro; mas é uma disputa puramente técnica.

O espectador, que dispõe hoje do caminho de ferro elétrico e do telégrafo sem fio, que disporá amanhã do aeroplano, está encantado pela máquina cinematográfica. Esse espectador quer que lhe apresentem Maeterlinck com ajuda dos últimos aperfeiçoamentos conquistados. Os gêneros de espetáculos chegaram a um grau de diferenciação extrema. E quanto à tendência da maior parte do público a ir divertir-se nos pequenos teatros criados à imagem dos *Cabarets* e dos *Ueberbrettl* ocidentais[41], devemos tomá-la como uma reação contra os espetáculos maçantes da dramaturgia russa "contemporânea" que constrói suas peças à maneira de Hauptmann, de Ibsen ou de Tchékhov. O teatro alemão, o teatro escandinavo e o teatro de estados d'alma de Tchékhov, eis os desgastados modelos que utiliza o dramaturgo contemporâneo e que invadiram toda a cena russa. E a reação contra as peças não russas do repertório russo faz nascer novamente no espectador o gosto pelo "clássico". Há duas tendências no público: 1. vontade de "divertir-se" nos pequenos teatros do tipo *Cabaret*; 2. submissão ao irresistível encanto do repertório clássico, em breve modelarão totalmente o "repertório contemporâneo".

A extrema diferenciação dos teatros intimistas é um fenômeno característico de um período de crise, e é justamente esse fenômeno que se considera quando se fala do teatro russo. O teatro russo contemporâneo, modificando seu aspecto no plano da técnica cênica, permanece, todavia, *sem peças*, e a nova técnica adquirida pelas experiências dos encenadores e que eles utilizam para montar o repertório clássico transforma provisoriamente em "antiquários" os construtores do novo teatro.

---

[40] A primeira publicação, sem título, deste artigo foi na coletânea *Para onde vamos? O presente e o futuro da intelligentsia russa, da literatura, do teatro e das artes*, Moscou, Zaria, 1910, p. 104-105 (N. da T.).

[41] Cabaré (em francês), sobre tablados (em alemão) – arte de rua e de variedades (N. do A.).

É na ausência de um repertório nacional (só um repertório autenticamente russo pode modelar a face do novo teatro russo) que devemos buscar a razão da apatia do ator russo que não toma a menor parte na construção da nova cena. E entretanto sua participação ativa na nova construção poderia ajudar o teatro a sair do círculo vicioso da discórdia geral (enquanto a *disputa* entre encenadores e cenógrafos ainda se aproxima de sua agudização, a que opõe os atores aos encenadores é grave: eles não andam em uníssono no caminho da evolução da técnica cênica).

De onde virá o novo dramaturgo russo, o único que poderá facilmente e simplesmente tirar o teatro de sua situação de crise para colocá-lo no caminho de uma verdadeira regeneração?

Por que ele não poderia vir das próprias profundezas da mitologia nacional?

VI. DRAMATURGOS RUSSOS (1911)[42]

Ensaio de classificação com um esquema de desenvolvimento do drama russo[43].

O repertório – é o coração de todo Teatro.

A verdade dessa situação foi confirmada pelo século de ouro dos teatros da Espanha, da Itália e da França: o teatro dos séculos XVI e XVII floresceu com tanto esplendor porque seu coração (seu repertório) pulsava graças ao fluxo saudável de sangue.

---

[42] Publicado pela primeira vez neste livro - *Sobre o Teatro* (N. da T.).

[43] Este esboço é o resultado de minha correspondência pessoal com o especialista inglês de teatro russo, George Calderón, que tratou sobre as novas correntes do teatro inglês e russo de hoje. N. B. George Calderón fez uma notável tradução de duas peças de A. P. Tchékhov. Ver *Two Plays by Tchekhoff - The Seagull, The Cherry Orchard*. Tradução, introdução e notas de George Calderón. London, Grant Richards Ltd, MDCCCCXII. E sobre o teatro russo, ver "The Russian Stage", de George Calderón, *The Quarterly Review*, n. 432, julho de 1912 (N. do A.).

O repertório já é o Teatro.

Conhecemos o teatro espanhol do século XVII pelas peças de Tirso de Molina, Lope de Vega, Calderón, Cervantes.

Conhecemos o teatro francês do século XVII pela suntuosa biblioteca de Molière.

A força do talento dos mestres da dramaturgia que acabamos de citar não é a única em causa.

O repertório, esse conjunto de peças que têm em comum ideias e procedimentos técnicos, revelou sua face.

As peças do teatro espanhol são profundamente impregnadas do sentimento fundamental da potência nacional, sentimento que impulsiona constantemente aos temas da honra nacional e pessoal. Os dramaturgos espanhóis do século XVII são inseparáveis do movimento religioso popular. No teatro espanhol aparece uma aspiração original da personalidade a se libertar dos entraves da escolástica medieval.

Isto no plano das ideias.

No plano técnico, o teatro espanhol tem por denominador comum uma única tarefa: concentrar uma ação que se desenvolve rapidamente na intriga. Como um raio que, solidamente fixado no centro em uma de suas extremidades, percorre com a outra extremidade toda a circunferência. E esse teatro também se esforça em levar à sua mais alta tonalidade a ênfase trágica, mas sem temer destruir a harmonia pela introdução do grotesco cômico, que pode chegar a uma grande altura por seu caráter individual.

As peças do teatro francês estão unidas por sua relação comum ao indivíduo que luta para escapar aos entraves de uma religião estagnada. Têm ainda em comum o estado de espírito progressista do pensamento filosófico. Isto no plano das ideias; quanto ao plano técnico, o teatro francês segue as tradições dos teatros italiano e espanhol.

* * *

Entre nós, sob o reinado da imperatriz Anna Ioanovna[44], o público russo teve a oportunidade de ver autênticas peças de

---

[44] Ver supra, p. 109-114, os acontecimentos que marcam a *Commedia dell'Arte* na Rússia entre os séculos XVIII e início do século XX (N. da T.).

Commedia dell'Arte interpretadas por excelentes atores italianos[45].

E a dramaturgia do século XVIII e do início do século XIX permite-nos constatar como a influência desses italianos estava solidamente enraizada. Kniájnin[46] utiliza temas italianos, mas foi nos teatros de feira da Rússia central onde os atores italianos, que haviam representado na corte de Anna Ioanovna, exerceram sua mais brilhante influência até hoje. As tradições da *Commedia dell'Arte*, que os atores russos rejeitam, enraizam-se profundamente nos teatros de feira do povo russo. E se não foi encontrado nenhum sucessor para Kniájnin, nem por isso o teatro dos italianos deixará de exercer sua influência sobre os destinos do teatro russo.

As personagens da *Commedia dell'Arte* chegaram-nos através dos franceses e dos ingleses que mantinham sólidas relações com os elementos do Teatro de Máscaras.

Embora o teatro russo não tenha conhecido um florescimento comparável ao dos teatros ocidentais do século XVII, também teve importantes períodos de desenvolvimento. E esses períodos sempre coincidiram com as épocas em que os dramaturgos consideravam uma condição indispensável ao progresso o retorno aos elementos de um passado histórico, bem como sua retomada, iluminado por uma experiência secular.

O teatro russo do século XIX inscreveu em seus anais três nomes gloriosos: o primeiro, já universalmente reconhecido, é Gógol; o segundo, ainda insuficientemente reconhecido (no plano teatral), é Púschkin; o terceiro, ainda totalmente desconhecido (sempre no plano teatral), é Lérmontov.

Gógol está ligado ao teatro francês do século XVII, pois ele introduziu instintivamente na comédia russa a força elementar do humor e da mística original de Molière.

Púschkin, quando concebe e medita um drama, toma Shakespeare por modelo, mas quando se põe a fazer o elogio de seu mestre, apressa-se em acrescentar, à guisa de reserva, que não leu nem Calderón nem Lope de Vega. E quando se põe a escrever dramas, ultrapassa seu mestre em direção ao teatro tradicional seguindo instintivamente os preceitos dos espanhóis.

---

[45] Na trupe que se formou na corte de Anna Ioanovna encontravam-se Constantini, Pedrillo, Casanova, Vulcani (N. do A.).

[46] Sobre Kniájnin, ver supra, n. 5, p. 111 (N. da T.).

Os espanhóis sempre tiveram a tendência de submeter a criação dramática às leis do drama antigo. "A história da literatura nos mostra que na época do Renascimento, desde o início do século XVI, pelo menos desde Bartolomeu de Torres Naharro[47], viu nascer na Espanha uma aspiração a submeter a criação às normas do drama antigo, mas que essas tendências romperam-se contra o espírito medieval e contra o direito do gosto popular, forte demais para que os reformadores eruditos pudessem alcançar seus próprios fins. É assim que a Espanha produziu Lope de Vega e Calderón. Na França, essas tendências conseguiram implantar-se e produziram Racine e Corneille, cujo imenso talento, segundo a opinião de muitos (por exemplo, segundo a de Sepet[48], o autor do *Drame chrétien au moyen âge*), teria sido ainda muito mais útil à arte nacional se, em vez de estar sob o jugo despótico da teoria, tivesse conservado mais os laços com *a tradição nacional da arte dramática*"[49].

O que Púschkin teria contribuído para o teatro se tivesse conhecido os espanhóis, ele que, seguindo a escola de Shakespeare, traía já o Teatro de caracteres em prol do Teatro de ação! "Pode-se conceber uma tragédia sem ação?", pergunta Averkiev, e responde "não". "Pode-se concebê-la sem caracteres?" "Sim, sem eles ainda é possível".

Comparando Púschkin e Shakespeare, Averkiev[50] escreve: "Shakespeare era um dramaturgo, Púschkin é um poeta na mais ampla acepção do termo, todos os gêneros de poesia lhe eram igualmente acessíveis. Shakespeare pintava o ser humano dominado pela paixão que possui o homem, os heróis shakespeareanos fazem-nos experimentar o terror de uma luta desigual contra a paixão".

---

[47] Dramaturgo, poeta e teórico do teatro espanhol (1485-1530). Seu nome de batismo é Torre de Miguel Sesmero (N. da T.).

[48] Marius Sepet (1845-1925). Importante historiador francês do período medieval, autor de *Les prophetes du Chris, St. Louis, entre outros* (N. da T.).

[49] *Coletânea dos Trabalhos da Seção de Língua Russa e de Literatura da Academia de Ciências Imperiais*, t. 58, São Petersburgo, 1895, p. 25 (N. do A.).

[50] *Sobre o Drama, Reflexão Crítica* de D. V. Averkiev, com o artigo Três Cartas sobre Púschkin, São Petersburgo, 1893 (N. do A.).

"Buscaríamos em vão algo semelhante nos grandes trágicos antigos; eles tinham uma outra noção do trágico": despertando um terror trágico, eles despertam também a compaixão, o que, de acordo com Averkiev, é o objetivo único da tragédia. Em Púschkin, o tema do *domínio da paixão* encontrou sua expressão poética na personagem Tatiana[51]. O que caracteriza Púschkin é *uma contemplação tranquila da realidade*, e o poeta que possui essa capacidade de contemplação tranquila pode, mais claramente e mais completamente que os outros, exprimir ideias nas quais a tranquilidade será o *elemento* indispensável. Em *Boris Godunov*, Púschkin aborda seu personagem não mais sob o ponto de vista da paixão, como Shakespeare, mas pelo da fatalidade de um destino inelutável desencadeado pela grave falta de Boris. Esse tema aproxima a tragédia de Púschkin das obras dos trágicos gregos e espanhóis na medida em que estes últimos esforçaram-se para conformar-se, às normas da tragédia antiga.

Lérmontov, cujo *O Baile de Máscaras*[52] foi interditado pela censura por conter excesso de paixões, tenta antes de tudo criar um Teatro de ação. Em seus dramas animados por um espírito demoníaco, e em uma sucessão de cenas com um rápido encadeamento, Lérmontov desenvolve a tragédia daqueles que desejam com ardor vingar uma honra ultrajada, daqueles que se debatem nas loucuras do amor, no círculo fatal dos jogadores, nos crimes cometidos em lágrimas e no riso que segue-se ao crime. O turbilhão do talento trágico de Lérmontov evoca em nós a lembrança tanto de *Castigo sem Vingança* de Lope de Vega, quanto das melhores passagens de *O Condenado por Falta de Fé* de Tirso de Molina[53]. *Os Dois Irmãos*, peça que muitos editores sérios de Lérmontov excluem de suas obras completas, tomando sem dúvida esse drama como uma obra de juventude – o melhor drama de Lérmontov depois de *O*

---

[51] Personagem do romance *Eugênio Oneguin* de Alekdandr Púschkin um dos clássicos da literatura russa. Sua primeira publicação, em formato de série, foi realizada entre os anos de 1823 e 1831. A primeira edição completa é de 1833 (N. da T.).

[52] M. I. Lérmontov (1814-1841). Poeta, romancista e dramaturgo. Meierhold preparou a encenação dessa peça entre 1911 e 1916 e estreou no Teatro Aleksandrínski (N. da T.).

[53] A notável tradução dessa peça (de valor comparável ao original) feita pelo poeta V. Piast foi publicada pela M. E. S. Subachmikov, Moscou (N. do A.).

Baile de Máscaras –, introduz-nos na força da poesia do teatro espanhol pelo desenho brilhante dos caracteres dramáticos e pela intensidade da intriga. E é tentando escrever uma tragédia espanhola que Lérmontov inaugura sua obra teatral.

Esses três autores dramáticos – Gógol, Púschkin e Lérmontov – forjaram em um metal robusto os primeiros elos da corrente que sustentará solidamente a ponte, religando os teatros ocidentais do Século de Ouro ao Teatro do Futuro.

Durante os anos de 1860, Ostróvski acrescenta um novo elo a essa corrente e com suas peças define, como Gógol, Púschkin e Lérmontov com suas comédias e seus dramas, a base do repertório russo. (Ostróvski é o fundador do teatro de *costumes* cujas realizações em seguida serão mal utilizadas na evolução do teatro russo).

Assim como Gógol, Púschkin e Lérmontov, Ostróvski reforça sua originalidade tomando consciência dos modelos fornecidos pelas grandes épocas do teatro ocidental. É assim que ele traduz dos espanhóis os *intermédios*, de Cervantes, e pode-se compreender, comparando seu teatro de costumes com o de Lope de Vega, quais as lições que ele recebeu de Cervantes.

O repertório que pode tornar-se o coração do teatro russo é o que, como na idade de ouro dos teatros ocidentais do século XVII, reconhece as seguintes obrigações: no que concerne às ideias, pulsar no ritmo do sentimento popular; no que concerne ao aspecto técnico, criar um teatro de ação incluindo a música da ênfase trágica (Lérmontov) e um teatro do grotesco que transfigura todo "tipo" em um esgar trágico, no espírito de Leonardo da Vinci ou de Goya (Gógol).

* * *

Apesar das bases sólidas que Gógol, Púschkin, Lérmontov e Ostróvski deram ao teatro russo, seus herdeiros não quiseram (alguns) ou não souberam (os outros) edificar sobre esses fundamentos o grandioso edifício do Drama Russo.

Com seu teatro de estados d'alma, Tchékhov parece acrescentar um pavimento ao edifício do teatro de costumes de Ostróvski, mas essa nova construção revela imediatamente toda sua fragilidade.

O teatro de Tchékhov surgiu das raízes do teatro de Turguêniev. Este último, quase ao mesmo tempo que Ostróvski, inaugurou uma segunda corrente, praticamente paralela ao teatro de costumes, introduzindo no drama russo um novo elemento: a musicalidade. Esse aspecto permaneceu durante muito tempo na sombra e foi apenas mais tarde que ele foi admiravelmente desenvolvido na obra de Tchékhov; mas aquilo que em Turguêniev era apenas um leve ornamento, Tchékhov desenvolve no mais alto grau.

O teatro de Turguêniev[54] é muito intimista, parece destinado unicamente aos palcos familiares das casas antigas ou aos estrados teatrais ao ar livre, cercados por um bosque, nas propriedades dos anos de 1850-60.

Sob as bétulas das alamedas meio abandonadas e nas galerias de retratos é tecida preguiçosamente a renda de diálogos intermináveis, sem nenhum movimento, sem nenhuma ênfase. É assim que nasce a poesia épica e lírica do grande escritor. Mas é isto que é o teatro?

Vale a mesma coisa para o "teatro de estados d'alma".

Tchékhov partilha com a época de profunda estagnação espiritual da Rússia a responsabilidade sobre o fato de que, por um longo período, os elementos autênticos do teatro russo foram substituídos por elementos que lhe eram estranhos. Os anos de 1890 marcaram assim com um selo fatal o destino do teatro de Tchékhov.

A ligação entre o teatro de Tchékhov e a tradição de Turguêniev leva Tchékhov a permanecer ainda mais amarrado à época que a criou. Nada de espantoso, portanto, se o teatro de Tchékhov morre ao mesmo tempo que a apatia social enterrada pelo ano de 1905. O elo constituído pelo teatro de Turguêniev não estava unido em uma de suas extremidades aos princípios da teatralidade tradicional, nem na outra extremidade estava preparado para unir-se ao Teatro do Futuro. Tal como o teatro de Tchékhov, que não conseguiu fixar à corrente elaborada pela grande tríade (Gógol, Púschkin, Lérmontov) o elo que forjou, pois o metal tchekhoviano tinha validade apenas por uma década. Turguêniev e Tchékhov não souberam ligar suas peças ao repertório saído do subsolo da autêntica teatralidade.

---

[54] I. S. Turguêniev (1818-1883). Escritor e dramaturgo, um dos principais romancistas da literatura russa do século XIX. Escreveu os romances *Pais e Filhos*, *Um Ninho de Nobre*, *Assia* e as peças *Um Mês no Campo*, *O Parasita*, *O Celibatário*, entre outros (N. da T.).

O teatro de estados d'alma, graças à energética propaganda que lhe fez o Teatro de Arte de Moscou, operou um domínio tal sobre a cena russa que depois de Tchékhov o teatro russo vê aparecer toda uma série de imitadores, Maxim Górki à frente. Esses dramaturgos são imitadores do teatro de estados d'alma, mas destruíram sua integridade procurando ligar formalmente as particularidades do teatro de Turguêniev-Tchékhov ao teatro de Ostróvski (Naidenov[55] é um exemplo típico).

Se esses dramaturgos não souberam acrescentar novos elos à corrente do teatro russo, já começada, e se, o que é mais importante, eles deixaram surgir nessa corrente as primeiras manchas de uma terrível ferrugem (a predominância de elementos literários no teatro), os dramaturgos de nova formação decidiram conscientemente aumentar essas manchas, ou seja, romper a corrente sagrada.

Victor Krylov[56] conduziu à destruição a grande obra do teatro russo devido aos esforços dos melhores dramaturgos dos anos de 1830-60.

Como se estivesse apressado para deteriorar tanto quanto possível o teatro russo de sua própria vida, esse fecundo dramaturgo submergiu a cena russa com suas produções de uma forma extraordinária. Escreveu dramas, comédias, *vaudevilles*, farsas, traduziu do francês e adaptou comédias decadentes, e bloqueou por longo tempo o progresso do teatro russo. Foi auxiliado nisso por toda uma falange de discípulos que não perdem em nada para seu chefe, nem em fecundidade, nem pelo poder de seu "talento".

E vêm os imitadores do teatro de costumes. Em Moscou, os dramaturgos repetem os temas de Ostróvski, em São Petersburgo reinam os dramaturgos que, ou servem os preceitos de

---

[55] S. A. Naidenov (1868-1922). Dramaturgo. Entre suas peças: *O Filho Pródigo*, *O Quarto Número 13*, *A Vida de Avdotia*, *Um Homem Rico* e *La Mignonne* (N. da T.).

[56] V. A. Krylov (1838-1906). Dramaturgo russo. Escreveu: *A Criança Mimada*, *Infantilidades*, entre outras (N. da T.).

Krylov, ou então procuram escrever à maneira como Ostróvski compreendia os meios de fotografar a vida.

Eis então as bases do teatro russo abaladas, o gosto do espectador corrompido ao extremo; e o ator russo perdeu todo contato com seus predecessores, os grandes atores da metade do século XIX.

Apesar das tentativas audaciosas de investigação a que se dedica a juventude cheia de talento da nova onda literária, bem como aqueles que se enfileiram acidentalmente a seu lado, a mais perfeita ausência de gosto e uma total falta de princípios deixam ainda o teatro no vazio e na confusão.

O Teatro dos "Decadentes"[57]

No início do nosso século, uma série de dramaturgos dedica-se a investigações audaciosas e esforça-se por romper com as tradições teatrais. Esses dramaturgos (que escreviam mais para a leitura que para a cena) criam obras *antiteatrais*, muito interessantes enquanto tais. Entre eles distinguem-se: Balmont, Briússov, Minski, Zinovieva-Hannibal (*Os Anéis*), Z. Hippius (*O Sangue Sagrado*), Tchulkóv e Leonid Andrêiev. Este último (basta comparar suas *Máscaras Negras* aos *Dias de Nossa Vida*) pertence ao grupo dos "decadentes" apenas em um plano estritamente formal, pois pela natureza de seu gosto, por sua maneira de ver, e em geral por toda sua personalidade literária, pertence antes ao círculo dos escritores que se declaram seguidores de Maxim Górki.

O Novo Teatro[58]

Os promotores do Novo Teatro tentam antes de tudo fazer com que renasça uma ou outra particularidade de um dos teatros dos autênticos períodos teatrais. Viastcheslàv Ivánov tenta restabelecer as particularidades do teatro antigo, quer suprimir a ribalta e fazer com que renasça em seu lugar a orquestra grega. Aleksandr Blok segue as tradições da comédia popular italiana, embora relacione suas investigações às concepções de mundo dos românticos alemães (Novalis, Tieck). Alexei Rêmizov estabelece os princípios do mistério contemporâneo tomando por modelos os mistérios do início da Idade Média. Mikhail Kuzmin[59] escreve peças no espírito do drama medieval e retoma igualmente o teatro cômico francês. Andréi Biely tenta criar um mistério contemporâneo original. Fedor Sologub é atraído pela forma do teatro antigo (*O Dom das Sábias Abelhas*) ou pelos princípios dos dramaturgos espanhóis (*A Vitória da Morte*). L. Zinovieva-Hannibal tenta utilizar a maneira das comédias shakespeareanas (compare-se o seu *Asno Cantor* com o *Sonho de uma Noite de Verão*, de Shakespeare). Com sua peça *O Príncipe Transformado*, Eugênio Znosko-Boróvski introduz no drama russo as características fundamentais do teatro espanhol, condensando os procedimentos do grotesco. V. N. Soloviov, com suas peças *O Diabo Verde* e *Arlequim Alcoviteiro*, faz com que o teatro retorne à Comédia de máscaras.

---

[57] Ver quadro, p. 297 (N. da T.).

[58] Ver quadro, p. 297 (N. da T.).

Os dramaturgos do Novo Teatro, ao contrário dos decadentes que criaram um teatro sem raízes, aspiram submeter suas obras às leis dos teatros tradicionais das autênticas épocas teatrais.

---

[59] Poeta, tradutor, historiador da literatura e dramaturgo (1875-1936) (N. da T.).

O TEATRO DE COSTUMES

I. A. N. Ostróvski (anos 50-70)

III. A "plêiade" de Ostróvski (anos 50-70)
1. Pisemski (anos 50 e 60)
2. *Soukhovo-Kobyline* (anos 50)
3. N. Potekhine (anos 60-70)
4. A. Potekhine (anos 50-70)
5. Dântchenko (anos 60-70)

IV. Conde L. N. Tolstói (anos 80-90)

V. Victor Krylov (anos 70-90)

EPÍGONOS

VI. EmMoscou (anos 80 e seguintes)

Chpajisnki
Boborykine
Nevejine
V. I. Nemiróvitch-Dântchenko
A. F. Fedotov
V. Alexandrov
Tmkovski
Goslavski etc

VII. Em Petersburgo (anos 80 e seguintes)

Gneditch
M. Tchaikóvski
E. Karpov
Suvórin
Potapenko
Trakhtenberg
Tunochenski
etc.

II. I. S. Turguêniev (anos 50-70)

VIII. A P. Tchékhov (anos 90)

IX. Maxim Górki

X. Epígonos:
Tchirikov
Naïdenov
Iuchkévitch
O. Dymov
B. Zaïtsev
Aïzman
A. Fedorov
L. Andrêiev (*Os Dias de Nossas Vidas*) etc.

O TEATRO DOS "DECADENTES"

I. C. Balmont (*Três Auroras*, 1905)

II. V. Briússov (*A Terra*, 1905)

III. Minski (*Alma*, 1900)

IV. L. Zinovieva-Hannibal (*As Argolas*, 1904)

V. Leonid Andrêiev (*Tsar Fome*, *As Máscaras Negras*, 1908)

VI. Hippius (*O Sangue Sagrado*, 1903)

VII. G. Tchulkóv(*Taiga*)

O NOVO TEATRO

I. Viatcheslàv Ivánov
Tantale (1905)

II. Alex Rêmizov
As Representações Diabólicas (1906)
Judas, o Escariote (1909)
Georgi Podedonotsev (1912)

III. Mikhail Kouzmine
A Comedia
a) de Eudósia
b) de Alexis
c) de Martiniano
O Relógio do Amor, *Lisa, a Holandesa*

IV. Aleksandr Blok
A Barraca de Feira
Um Rei na Praça
A Desconhecida
O Canto do Destino

V. Fedor Sologub
A Vitória sobre a Morte
As Danças Noturnas
O Demônio Mesquinho
A Dádiva das Abelhas Sábias
Van'ka, o Aministrador e o Pagem Jean
Reféns da Vida

VI. L. Zinovieva-Hannibal
Ana, cantora (1907)

VII Andréi Biély
O Recém-Chegado, extrato (1903)

VIII. E. Znosko-Boróvski
O Príncipe Transformado (1910)

IX V. Soloviov
O Diabo Verde (1910)
Arlequin Intermediário (1911)

VII. O "TEATRO ANTIGO" DE SÃO PETERSBURGO (PRIMEIRO PERÍODO) – 1907[60]

Enquanto certos teatros atuais tendem para um modernismo barato, e toda tradição, qualquer que seja, faz falta aos teatros que se mantêm a uma respeitosa distância das recentes correntes, oportunamente surgiu um teatro que assumiu como seu objetivo revigorar as forças criativas dos teatros atuais, seguindo os modelos de extrema simplicidade e de ingenuidade das cenas antigas. Assim como o exame contínuo e atento das miniaturas medievais pode influenciar a técnica de um artista – em particular a de um artista decadente que ignora totalmente o valor do desenho e que tem o hábito de se deixar levar por inteiro, apenas pela força da "música" das cores –, do mesmo modo um teatro cujas encenações submetem-se rigorosamente às técnicas tradicionais pode ter uma influência benéfica sobre a técnica de outros teatros, mesmo se esses últimos não incluam peças antigas em seu repertório.

O Teatro Antigo[61] podia escolher entre dois caminhos: 1. pegar as peças dos antigos teatros e submeter sua encenação a um método arqueológico, dito de outro modo, preocupar-se antes de tudo com a exatidão da reconstrução cênica, ou 2. pegar as peças escritas à maneira dos antigos teatros e colocá-las em cena em uma composição livre, inspirando-se no teatro primitivo (é assim, por exemplo, que encenei *Irmã Beatriz* no Teatro V. F. Komissarjévskaia).

O Teatro Antigo toma *textos autênticos* dos teatros medievais, textos de mistérios, de milagres, de moralidades, de pastorais, de entremezes ou de farsas. Este é um passo no primeiro de nossos dois caminhos. Quais serão os seguintes? Construir a cena seguindo com os materiais iconográficos de que se dispõe ou seguindo os dados obtidos pelas investigações dos especialistas sobre as cenas tradicionais[62]. O encenador será então obrigado, queira ou não queira, a acomodar todos os movimentos dos atores às exigências da arquitetura cênica.

---

[60] Primeira publicação no livro *Sobre o Teatro*.

[61] Criado por N. N. Evrêinov, encenador e dramaturgo, funcionou nas temporadas de 1907 e 1908 e, três anos mais tarde, entre 1911 e 1912. Colaboram com Evrêinov os músicos A. K. Glazunov, L. A. Sakketti e I. A. Sats e os cenógrafos pertencentes ao *Mir Iskusstva* (N. da T.).

[62] Como, por exemplo, Hugo Albert Rennert (*The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, New York, 1909, e *The life of Lope de Vega*, Glasgow, 1904, Rowans and Gray) (N. do A.).

É impossível reconstituir as representações dos mistérios rituais de Conventry (na Inglaterra dos anos setenta do século XVI) sem ter antes construído o pequeno palco sobre rodas que permitia o deslocamento de um lugar para outro. Esse palco-carroça[63] definia já a forma dos dispositivos cênicos, forma indissoluvelmente ligada ao conteúdo dos mistérios de Conventry. Se quisermos ver surgir diante de nós os textos desses mistérios ingleses medievais sem termos antes construído um palco-carroça, jamais conseguiríamos obter o passado ingênuo em sua integridade. Trata-se de peças em que a encenação está indissoluvelmente ligada à construção dos estrados sobre os quais eram representadas.

O proscênio dos teatros italianos da Idade Média não define de forma suficientemente clara uma *mise-en-scène* situada no primeiro plano?

O Teatro Antigo, depois de ter pego textos autênticos, deu o segundo passo no caminho que escolhera? Não. Desprezou o estudo das técnicas tradicionais e, tendo convidado um cenógrafo-estilizador contemporâneo[64], obrigou-o a preparar telões submetidos à livre composição, para encenar autênticos modelos de teatro medieval.

Eis porque o Teatro Antigo está numa situação tão instável.

Pois quando se aplica aos cenários, aos figurinos e aos acessórios o princípio da livre composição, o espectador exige que ele também seja aplicado ao texto como, por exemplo, no milagre de Maeterlinck *Irmã Beatriz*, e nos mistérios de Rêmizov.

É absolutamente necessário que reine uma unidade no princípio de livre composição – no texto por um lado, nos cenários e figurinos por outro – para que o espectador possa fazer uma ideia justa das concepções do encenador: do desenho dos grupos, dos movimentos e dos gestos dos atores.

---

[63] Meierhold refere-se ao *pageant* do teatro inglês medieval. Perante espectadores imóveis e dispersos por vários lugares de uma cidade, carroças com os atores paravam umas depois das outras, e em cada uma dessas estações, apresentavam cada uma as diferentes cenas de uma peça, por ordem cronológica. Mais tarde, a peça assim representada foi ela mesma denominada *pageant*". Ver B. Picon-Vallin (org). *Écrits sur le Théâtre – Tomo 1 (1891-1917)*, p. 309, n. 2 (N. da T.).

[64] Cenógrafos ligados ao *Mir Iskusstva* (N. da T.).

Nos procedimentos dos encenadores do Teatro Antigo notam-se traços de primitivismo. Isto aproxima suas concepções daquelas do encenador do Teatro Dramático[65] (*Irmã Beatriz*). Mas, neste último, a maneira de encenar a peça no estilo dos primitivos decorria da necessidade de fundir em um todo a encenação e o texto estilizado. E no Teatro Antigo? O espectador tem bruscamente o sentimento de que os atores estão parodiando os intérpretes de *Irmã Beatriz*. Ele é aliás incitado a isso pelo fato de que na moralidade *Os Irmãos de Hoje em Dia*[66] os traços primitivos dos movimentos e dos gestos eram executados pelos atores com uma evidente ironia. A revista *Vesy* (*A Balança*, 1908, n. 4) observou: "Os intérpretes contemporâneos sublinham particularmente os aspectos bizarros e ingênuos do passado e, utilizando-os equivocadamente e exagerando-os, provocam frequentemente um riso fora de lugar". Eis aí! Faltou objetividade na utilização da técnica primitivista. Por que sentiram a necessidade de *sublinhar os aspectos bizarros*? Nos procedimentos do teatro tradicional, não há um único gesto, não há um único movimento que, aos olhos do público da época, teria parecido de mau gosto. É preciso, portanto, criar um meio adequado no qual cada movimento, cada gesto da cena tradicional torne-se convincente mesmo na sala de um teatro atual.

Se o encenador do Teatro Antigo tivesse se consagrado sinceramente à livre composição sobre um tema do teatro primitivo, o espectador não teria percebido como uma paródia o que lhe era apresentado em cena. O encenador, sem dar-se conta (não suspeito de maneira alguma de más intenções do Teatro Antigo), tornou ridículos os procedimentos primitivos de um outro teatro. Assim também essa indesejável ausência de unidade refletiu de forma desagradável no espectador: do diretor, que escolheu os textos autênticos; do cenógrafo, que não recriou as particularidades arquiteturais das cenas antigas e que concebeu cenários estilizados; e do encenador, que desprezou a técnica dos atores da cena antiga. O tom dos atores que parodiaram a técnica primitiva, em oposição à autenticidade do texto, levou o espectador a se perguntar: seria assim que representavam os atores da Idade Média? Não havia no Teatro Antigo nem ingenuidade, nem sinceridade ginástica. Não há refinamento. Não há elasticidade nos movimentos. Não há musicalidade nas entonações.

---

[65] Encenação que realizou no Teatro Dramático V. F. Komissarjévskaia, em 1906 (N. da T.).

[66] Eduard Stark, em *O Teatro Antigo*, São Petersburgo, 1922, p. 22, dá a seguinte informação: "trata-se de uma moralidade do século xv composta em Paris por Nicolas le Chrétien" (N. da T.).

VIII. A ENCENAÇÃO DE *DON JUAN* DE MOLIÈRE[67] (1910)

Quando falei das possibilidades técnicas de que dispõem hoje os encenadores que se esforçam em recriar as particularidades cênicas das exemplares épocas teatrais, quando falei dos dois procedimentos de que dispõem os encenadores que querem montar as peças dos teatros antigos, não considerei nenhuma exceção possível à regra proposta. Quando se monta uma peça de um teatro antigo, não se é obrigado, de forma alguma, a submeter a encenação, como escrevi, a um *método arqueológico* – não é necessário que o encenador preocupe-se, em sua obra de reconstrução, em reproduzir exatamente as particularidades arquiteturais das cenas antigas. A encenação de uma peça autêntica do velho teatro pode ser feita segundo uma

---

[67] Primeira publicação no livro.

A peça foi reapresentada no palco do Teatro Imperial Alexandrínski no dia 9 de novembro de 1910. No cartaz da estreia pode-se ler: "Tradução de V. Rodislavski; cenários, figurinos e acessórios de A. I. Golóvin; encenação de V. Meierhold; Don Juan: I. M. Iúriev; Sganarelo: K. A. Varlámov, artista emérito dos teatros imperiais; Elvira: N. G. Kovalenskaia; Don Carlos: K. N. Vertychev; Don Alonzo: M. A. Vladimirov; Don Luís: L. N. Pavlov; Carlota: E. I. Timê: Maturine: V. A. Ratchovskaia; Pierrô: I. E. Ozarovski; Domingos: S. V. Braguin; O Mendigo: V. A. Garlin; Personagem duvidoso: K. N. Berliant; Os servos: D. K. Pachkovski e N. D. Loktiev; O Cavalariço: N. M. Kasarin; Os fantasmas; a Dama Mascarada e o Tempo em falso; Três bandidos. A música foi tomada das obras de J.-Ph. Rameau, *Hippolyte et Aricie* e *Les Indes galantes*, e arranjada para orquestra de cordas por V. Karatíguin. A canção dos servos (4. ato) foi dirigida (conforme o plano do encenador) por O. K. Kotinski" (N. do A.).

Meierhold ao longo de todo esse artigo nomeia "reprise" a encenação que fez de *Don Juan*, montada antes dele no Teatro Alexandrínski (N. da T.).

livre composição efetuada no espírito das cenas primitivas, sob a condição necessária, entretanto, de, ao abordar o trabalho, tomar das velhas cenas a *essência* das particularidades arquiteturais que sejam melhores adaptadas ao espírito da obra representada.

Assim, para encenar *Don Juan* de Molière, seria um equívoco tentar recriar, a todo custo, a cópia exata de uma cena do tempo de Molière, o Palais Royal ou o Petit Bourbon.

Ao estudar a alma da obra de Molière, constata-se que ele esforçou-se por ampliar o quadro das cenas de sua época, que convinha melhor à ênfase corneliana do que às peças provindas dos elementos da criação popular.

O teatro acadêmico do Renascimento, não tendo sabido explorar o interesse de um proscênio muito avançado na sala, pôs uma distância respeitável entre o ator e o público. Não somente os primeiros lugares das poltronas começavam às vezes já no meio da plateia, mas até mais longe ainda, do lado oposto à cena.

Molière poderia aceitar que o ator fosse assim separado do público? A exuberante alegria de Molière poderia, sob tais condições, manifestar-se livremente? Haveria então espaço suficiente para toda a amplitude de seus grandes traços, totalmente francos? Os vagalhões dos monólogos acusadores do autor ultrajado pela interdição de *Tartufo* poderiam, em uma tal cena, chegar até o espectador? As colunas das coxias laterais não impediam a liberdade dos gestos do ator de Molière e seus movimentos ginásticos?

O maior entre os mestres da cena do Rei-Sol, Molière se esforça em levar a ação, do fundo e do meio da cena, ao limite extremo do proscênio.

Nem a cena antiga, nem a cena popular da época shakespeareana tinham necessidade de cenários semelhantes aos nossos, que visam criar a ilusão. E nem na Grécia antiga, nem na velha Inglaterra o ator era um elemento da ilusão. O ator, com seu gesto, sua mímica, seus movimentos plásticos, era o *único* que sabia e devia exprimir todas as ideias do dramaturgo.

Vale o mesmo para o Japão medieval. Nos espetáculos de teatro nô, com suas cerimônias refinadas onde os movimentos, os diálogos, o canto eram rigorosamente estilizados, onde o coro desempenhava um papel semelhante ao coro grego, onde a música, por suas sonoridades selvagens, tinha por objetivo transportar o espectador para um mundo de alucinações – os encenadores colocavam os atores sobre os estrados muito próximos ao público a fim de que suas danças, seus movimentos, seu gestual, suas caretas e suas poses fossem visíveis.

E quando falo da encenação de *Don Juan* de Molière, não é por acaso que me vêm à memória os procedimentos da antiga cena japonesa.

Graças às descrições das representações teatrais japonesas feitas mais ou menos na mesma época em que reinava na França o teatro de Molière, sabemos que determinados personagens, os servos da cena – denominados *kurombo* – vestidos com um figurino negro especial semelhante a uma batina, sussurravam para os atores à vista de todos. Quando o figurino de um ator que representa um papel feminino[68] amarrota-se em um momento de impulso patético, o *kurombo* apressa-se em dobrar sua extremidade em belas pregas e em arrumar seu penteado. Inclui-se em suas funções limpar a cena dos objetos jogados ou esquecidos pelos atores. Depois de uma batalha, ele limpa o palco dos penteados, das armas, dos mantos perdidos. Quando o herói morre em cena, o *kurombo* apressa-se em jogar sobre o "cadáver" um pano negro, sob a proteção do qual o ator "assassinado" abandona a cena. Quando a cena escurece pelas exigências da ação, o *kurombo* ajoelha-se aos pés do herói e ilumina a face do ator com a ajuda de uma lamparina fixada na extremidade de um longo bastão.

Ainda hoje os japoneses conservam as técnicas de representação, dos atores contemporâneos aos criadores do drama japonês[69]: Onono Otsou (1513-1581), Satsuma Dziooun (nasc. 1595) e Chikamatsu Monzeamon, o Shakespeare japonês.

---

[68] Kanei (1624-1643) proibiu às mulheres o acesso à cena, as quais, antes, eram os principais intérpretes do teatro; depois, eram os jovens que representavam os papéis femininos. Um decreto de 1651 proibiu também os jovens de se apresentarem em cena (N. do A.).

[69] Meierhold assistiu às cias japonesas que se apresentaram na Rússia na primeira década do século xx, como a do ator Kawakami Sodojiro e da atriz Sada Yakko, em 1902, e a Cia. de Gamako, em 1909. Sobre Chikamatsu Monzeamon, ver supra, n. 66, p. 140 (N. da T.).

Da mesma forma a Comédie-Française não procura agora ressuscitar as tradições dos atores de Molière?

No extremo-ocidente (França, Itália, Espanha, Inglaterra) e no extremo-oriente, nos limites de uma mesma época (a segunda metade do século XVI e durante todo o século XVII), ouve-se no teatro soar os guizos da pura teatralidade.

Será que não compreendemos por que cada truque, pertença ele a qualquer uma das cenas dessa brilhante época teatral, tinha seu lugar justamente neste maravilhoso tablado denominado proscênio?

Mas o que é o proscênio?

Semelhante a uma arena de circo cercada por todos os lados pelo círculo dos espectadores, o proscênio avança por entre o público para que nenhum gesto, nenhum movimento, nenhuma mímica do ator perca-se na poeira das coxias. E notem com que cuidado são estudados todos os gestos, os movimentos, as poses e as mímicas do ator do proscênio. É natural! Como é possível suportar que um ator realize afetações grandiloquentes ou movimentos corporais sem maleabilidade quando ele se coloca em uma relação muito próxima dos espectadores, lá onde está o proscênio dos antigos teatros inglês, espanhol, italiano ou japonês?

O proscênio, que o próprio Molière utilizou com tanta arte, era a melhor arma contra a secura metodológica dos procedimentos corneilleanos, fruto dos caprichos da corte de Luís XIV.

Vamos mais longe. Há para Molière muitas vantagens em ser representado sobre um proscênio artificialmente criado, dadas as condições desfavoráveis da cena de seu tempo! Com que liberdade começaram a viver esses personagens grotescos de Molière sem nenhuma restrição nesse tablado muitíssimo avançado! A atmosfera que preenche esse espaço não é asfixiada pelas coxias, e a luz espalhada nessa atmosfera sem poeira incide apenas sobre a silhueta maleável dos atores – parece que tudo em torno é criado para reforçar o jogo da luz viva provinda dos candelabros da cena e da sala que, ao longo do espetáculo, nunca é mergulhada nas trevas.

Tomando por supérfluos os detalhes que pertencem unicamente à cena do tempo de Luís XIV (a cortina aberta no centro, por exemplo, para deixar passar a cabeça do anunciador), o encenador deve ignorar o ambiente estreitamente ligado ao estilo da época que criou o teatro de Molière?

Algumas peças, como, por exemplo, a *Antígone*, de Sófocles, ou *A Desgraça de Ser Inteligente*, de Griboiedov, podem ser compreendidas pelo espectador contemporâneo através do prisma de sua época. *Antígone* ou *A Desgraça de Ser Inteligente* podem mesmo ser representadas com figurinos modernos; na primeira dessas peças, o hino à liberdade, na segunda, a luta de duas gerações, a nova e a antiga, são expressos por um *leitmotiv* claro e obsessivo e podem, por sua evidência, revelar-se em qualquer ambientação[70].

Por outro lado, há obras cuja ideia só será compreendida em toda sua integridade pelo espectador se o público contemporâneo, ao mesmo tempo em que compreender todos os detalhes da ação, puder penetrar também na atmosfera impalpável que cercava os atores e os autores teatrais, seus contemporâneos, na plateia daquela época. Certas peças não podem ser percebidas a não ser que sejam apresentadas ao espectador contemporâneo em uma ambientação que, reunindo condições idênticas àquelas que cercavam o espectador de outrora, ofereçam-lhe os meios para compreender o que se passa em cena. É o caso de *Don Juan*, de Molière. O público só perceberá todo o refinamento dessa bela comédia se puder rapidamente familiarizar-se com seu contexto e assimilar todos os pequenos traços da época que engendrou essa obra. Por isso o encenador que empreende a montagem de *Don Juan* deve, antes de tudo, envolver a cena e a sala em uma atmosfera tal que a ação não possa ser compreendida totalmente senão através do prisma dessa mesma atmosfera.

---

[70] Dos três grandes trágicos da Grécia antiga, é em Sófocles que vemos melhor a predominância de elementos racionais. Em Ésquilo, o coro é um *personagem* e toda a tragédia constitui um mundo de aspirações musicais ligadas ao ritmo dançante da cultura plástica. Em Eurípides, que se consagrou à pintura das paixões, predomina o caráter emocional (cf. *As Fenícias*), e, apesar dos evidentes esforços do autor para tentar separar teatro e religião, suas tragédias permanecem, entretanto, estreitamente ligadas às particularidades da vida cotidiana da época. Na *Antígone* de Sófocles, o coro, que é transformado em "arrazoador", é fastidiosamente lógico. A corrente principal da intriga é quase separada das bases religiosas e o centro de gravidade encontra-se deslocado para o tema da luta pela liberdade. São justamente esses defeitos da *Antígona* de Sófocles que dão ao espectador contemporâneo a possibilidade de escutar e compreender a tragédia em uma encenação que não esteja ligada às particularidades da cena antiga. Devo fazer aqui uma reserva: quando sublinho o aspecto racional da tragédia de Sófocles, apresentando-o como um defeito, restrinjo-me ao exemplo de *Antígone*. Em suas outras peças, esse defeito não aparece de forma tão violenta (N. do A.).

Quando se lê *Don Juan*, de Molière, sem conhecer a época que engendrou o gênio de seu autor, como essa peça nos parece chata! Como o assunto é tratado superficialmente, se o comparamos até mesmo ao tema de *Don Juan*, de Byron, sem falar, é claro, de *El Burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina. Quando, por outro lado, lemos *A Desgraça de Ser Inteligente*, de Griboiedov, pode-se dizer que encontramos em cada página os reflexos de nosso tempo, o que torna a peça particularmente importante para o público contemporâneo. Mas quando lemos os longos monólogos de Elvira no primeiro ato ou o longo monólogo em que no quinto ato Don Juan fustiga a hipocrisia – ficamos entediados. Para que o espectador contemporâneo ouça esses monólogos sem entediar-se, para que toda uma série de diálogos não lhe pareça distante, é indispensável, durante todo o espetáculo e sem descanso, recordar-lhe de uma forma ou de outra todos esses milhares de ofícios que, nas manufaturas lionesas, teciam a seda para a gigantesca corte de Luís XIV, "O Ramo dos Gobelins", com todos os seus pintores, seus escultores, seus joalheiros e seus torneadores, os móveis executados sob a direção do grande Lebrun, todos esses mestres que fabricavam espelhos e rendas com modelo veneziano, meias três-quartos à maneira inglesa, lençóis à maneira holandesa, folhas-de-flandres e couro à maneira alemã.

Centenas de velas de cera em três lustres suspensos do teto e em dois candelabros postos sobre o proscênio; negrinhos espalham sobre a cena excitantes perfumes, derramando gota a gota de um frasco de cristal sobre uma chapa aquecida; negrinhos correm de um lado para outro em cena, seja recolhendo o lenço de renda de Don Juan, seja trazendo cadeiras para os atores fatigados; negrinhos amarram os cadarços dos sapatos de Don Juan, enquanto ele briga com Sganarelo; negrinhos entregam lanternas aos atores quando o palco é mergulhado em trevas; negrinhos fazem desaparecer da cena mantos e espadas espalhados por ele depois da feroz batalha entre os bandidos e Don Juan; negrinhos deslizam sob a mesa quando aparece a estátua do Comandante; negrinhos convocam o público fazendo soar uma sineta de prata e anunciando os entreatos na ausência de cortina; não há nenhum truque destinado a agradar os esnobes, tudo é feito em nome do essencial: envolver vaporosamente toda a ação no reino perfumado e dourado de Versailles.

Quanto mais riqueza encontramos no fausto e no pitoresco dos figurinos e acessórios (mesmo se a arquitetura da cena for extremamente simples), mais cintila o temperamento de comediante de Molière em oposição a essa Versailles amaneirada.

É às suas peregrinações pela província que o caráter de Molière deve essa franqueza brutal? Ou à sua vida nos "teatros de feira" montados às pressas? Talvez à luta contra a fome? Ou sua zombaria resulta das numerosas decepções com suas atrizes-amantes, que subjulgaram o poeta? Parece não ter sido sem razão que Luís XIV esfriou em relação a Molière depois de um curto período de benevolência para com ele.

Que dissonância entre o Rei-Sol, cuja imagem é sugerida para o espectador pela atmosfera de um proscênio luxuosamente ornado, e o poeta que, nessa brilhante ambientação, faz Sganarelo falar sobre seu desarranjo intestinal – que contraste entre os refinamentos do quadro e a violência do grotesco de Molière, mas essa dissonância não se transforma então em uma harmonia tal que o espectador abandona-se inelutavelmente ao poder do teatro de Molière. Nessas condições, como poderia o espectador deixar escapar um único detalhe desse criador genial?!

O *Don Juan* de Molière representa-se entre nós sem cortina. Não era assim nem no Théâtre du Palais Royal, nem no Théâtre du Petit-Bourbon.

Por que a cortina foi suprimida? O espectador fica em geral friamente disposto quando vê uma cortina, não interessa a maneira como foi pintada e por qual grande mestre. O espectador veio ao teatro para ver o que está atrás da cortina, e, enquanto ela não é erguida, ele olha para o motivo dessa pintura distraidamente, preguiçosamente. Quando a cortina se erguer, passará um certo tempo antes que o espectador se impregne dos encantos da atmosfera em que vivem os personagens da peça. Será diferente se a cena permanecer descoberta do início ao fim e se os figurantes prepararem o palco aos olhos do público, com determinada pantomima. Quando o ator apresentar-se sobre os estrados, o espectador já terá tido tempo para impregnar-se até a saciedade da atmosfera da época. E então tudo o que na peça parecia-lhe supérfluo ou tedioso na leitura aparece-lhe sob uma outra luz.

E não se deve mergulhar a sala na obscuridade, nem durante os entreatos nem durante o curso da ação. Uma iluminação viva comunica aos espectadores um clima de festa. O ator, vendo o espectador sorrir, começa a admirar-se como diante de um espelho. O ator que vestir a máscara de Don Juan conquistará os corações não apenas das atrizes que portam a máscara de Maturine e de Carlota, mas também das espectadoras de belos olhos, cujo brilho o ator notou na plateia como uma resposta ao sorriso de seu papel.

IX. DEPOIS DA ENCENAÇÃO DE *TRISTÃO E ISOLDA* (1910)[71]

1. Benois escreveu[72]: "o século XIII, todo *o estilo histórico da encenação* não tem nesse caso nenhum fundamento"[73].

Benois pensou em uma das três encenações possíveis nesse caso?

Em primeiro lugar, uma encenação onde o aspecto histórico seja arqueológico (é assim que se montou *Júlio César* no Teatro de Arte de Moscou, segundo Hottenroth); em segundo, uma encenação fora do tempo e do espaço (*A Morte de Tintagiles* no Teatro-Estúdio com cenários de Sapúnov e de Sudeikin, e *O Conto Eterno* no Teatro V. F. Komissarjévskaia, com cenários e figurinos de Deníssov); em terceiro, uma encenação em que todo o estilo seria como que romântico; é o que acontece quando o cenógrafo utiliza, por exemplo, para colocar em evidência o estilo da época, miniaturas. O príncipe Chervachidzê, autor dos cenários de *Tristão e Isolda*, optou precisamente por essa terceira via. Como se pode então qualificar de "histórico" o estilo da encenação de *Tristão e Isolda*?

---

[71] Primeira publicação no livro *Sobre o Teatro*.
A encenação de Meierhold estreou no Teatro Mariinski com cenário do Príncipe A. K. Chervachidzé (N. da T.).

[72] Sobre a polêmica Meierhold-Benois, ver *A encenação de Tristão e Isolda no Teatro Mariinski – 30 de outubro de 1909*, p. 243, supra, e *Sobre o Teatro de Feira*, p. 321, infra (N. da T.).

[73] *A mise-en-scène de Tristan*. Jornal *Retch* (A Palabra). Cartas sobre a Arte. 5 de novembro de 1909 (N. do A.). O grifo é de Meierhold (N. da T.).

2. Benois propõe deslocar a ação para um domínio fora de um lugar e de um tempo determinado. Uma peça-mito está, entretanto, sempre ligada a um lugar e a uma época mais ou menos determinada (é assim que Tristão morre nos rochedos da Bretanha, e não em um rochedo qualquer).

3. "Não se trata aqui de cortes da indumentária, nem de formas arquiteturais, mas de símbolos. Mesmo o barco do primeiro ato é um barco simbólico" (Benois).

Por que, se a peça inclui símbolos, é absolutamente necessário que o corte da indumentária seja imaginário e que o barco não se assemelhe a um navio do século XIII? O objeto não exclui o símbolo; mas ao contrário: o cotidiano, por pouco que seja aprofundado, se aniquila. Dito de outra maneira, o cotidiano faz-se símbolo quando se torna sobrenatural. O mais naturalista dos navios no estilo do século XIII, por pouco que seu aspecto material seja reproduzido por um artista com um tal grau de fidelidade que se possa dizer: nesse caso a imitação da natureza tomou o caminho do imaginário (Cézanne), o mais naturalista dos navios no estilo do século XIII torna-se então mais simbólico que um outro, intencionalmente simbólico, e cuja aparência não tivesse ligação alguma com a natureza.

4. "Seria necessário – avalia Benois – representar o mistério do recato virginal, uma espécie de cela, a atmosfera enfeitiçante e asfixiante de uma paixão que transborda, selvagem, criminosa e devoradora".

Benois esqueceu-se da exclamação de Isolda: "É aqui que eu, Isolda, aguardo um vassalo!" Apesar de toda a doçura aparente da heroína do mito, a primeira coisa que salta aos olhos na interpretação que lhe dá Wagner é que Isolda tem uma vontade de ferro. Não é absolutamente necessário encerrar Isolda em uma cela, ela não aspira deixar a atmosfera asfixiante da plataforma do navio, ela se debate porque luta para afirmar ardentemente sua paixão.

5. Benois, de acordo com outro alguém que afirma que os cenários do príncipe Chervachidzê no segundo ato de *Tristão*

e Isolda poderiam servir para *Macbeth*, escreve: "Os rochedos, as árvores de outono nodosas, as pedras nuas das torres avançando sobre o espectador – tudo isso deixa pressentir apenas a catástrofe". Mas todo o segundo ato de *Tristão* não é uma catástrofe?

6. Condenando a atmosfera do segundo ato, Benois escreve:

> Eu jamais poderia crer que os personagens que cantam em cena a voluptuosidade suprema, acompanhados por uma orquestra enlouquecida, cometendo um crime sedutor, abandonando-se à embriaguez do pecado e, iluminados por sua paixão, entusiasmados por seus deleites, percebessem claramente sua última inocência...

Se comparamos o texto de Wagner, *Tristão e Isolda*, na adaptação de Joseph Bédier, ou, por exemplo, *Tantris o Bufão*, de E. Hardt[74], constatamos que a arquitetura dramática ressente-se em Wagner do fato de ele conscientemente centralizar seu drama em torno dos únicos elementos do mito que não o impedem de elaborar uma concepção filosófica complexa em torno do problema da Vida e da Morte ("toda a significação e toda a existência do mundo exterior são postos aqui sob a dependência dos movimentos interiores, espirituais" –Wagner). No coração do drama musical, no segundo ato, o longo duo de Tristão e Isolda é inteiramente construído sobre as relações dos heróis com o Dia, símbolo da realidade e da positividade do mundo, e com a Noite – símbolo da vida irracional. A música genial mergulha o ouvinte em um mundo de sonhos no qual nenhum trabalho cerebral é imaginável. "Was dort in keuscher Nacht dunkel verschlossen wacht, was ohne Wiss und Wahn ich dämmernd dort empfah'n, ein Bild, das meine Augen zu schau'n sich nicht getrauten – von des Tages Schein betroffen lag mir's da schimmernd offen"[75].

---

[74] *Tantris der Narr* (*Tantris, o Bufão*) de E. Hardt - (1876-1947), escritor e autor dramático alemão. - encenada por Meierhold em 1910 (N. da T.).

[75] "Aquilo que, nas profundezas, na noite casta velava, obscuramente oculto, aquilo que sem sabê-lo, sem pensá-lo eu tinha obscuramente concebido: uma imagem que meus olhos não ousavam fitar, atingida pela luz do dia oferecia-se a mim em todo seu esplendor" R. Wagner, *Tristão e Isolda*, drama em três atos – IIº ato (N. do A.).

O primeiro tradutor do texto wagneriano[76], depois de ter terminado a tradução desse longo período, apressa-se em explicar em uma nota: "isto significa que a luz da razão expulsou as trevas misteriosas do sentimento; em vez de amar, Tristão põe-se a raciocinar". Comentários ingênuos como esse são suscitados pelo excesso de reflexão que encontramos nesse dueto. Basta percorrer todas essas observações ingênuas de V. Tchechikhin sobre o dueto do segundo ato para convencer-se de que o seu conteúdo é demasiado complexo para um drama musical; o ouvinte no final das contas abandona-se tão inteiramente ao mundo da música que não há espaço para a filosofia.

Gostaria que Benois me dissesse se a discussão metafísica entre Tristão e Isolda sobre o sentido da partícula "e" que liga seus nomes – vou falar disso grosseiramente – e de sua excessiva racionalização sobre o problema do Dia e da Noite, constituem "palavras de voluptuosidade suprema".

7. Benois censura o estilismo medieval do espetáculo. Segundo ele, não haveria nada de medieval em *Tristão* porque a essência da Idade Média, o cristianismo, não aparece nele.

Reportemo-nos a Lichtenberger[77]: "no plano inicial de seu drama, Wagner propunha-se opor Tristão, herói da paixão, a Parsifal, herói da renúncia. É precisamente no terceiro ato (no plano inicial), no momento em que Tristão aos pés de Isolda aspira à morte sem poder morrer, que aparece Parsifal, sob os traços de um viajante. Ele tenta, através de palavras consoladoras, acalmar a dor de Tristão, que busca em vão o sentido da vida nos tormentos de uma paixão inextinguível". A tragédia é precisamente concebida sob um ângulo cristão, e Wagner, apoiando-se em sua tarefa nos elementos da Idade Média, não poderia deixar de lembrar-se de um herói característico do mistério.

8. Benois pergunta: "O que há de comum entre Tristão e o século XIII?". E acrescenta em seguida: Godefroy[78] não fez nada mais que arranjar de maneira nova uma antiga saga". E mais

---

[76] Foi traduzido para o russo por V. Tchechikhin em 1899 (N. da T.).

[77] Richard Wagner, poeta e pensador (N. do A.).

[78] Godefroy de Strasbourg, *minnesinger* (trovador) alemão do final do séc. XII, que cantava o poema *Tristão e Isolda* (N. da T.).

adiante: "Para Godefroy, Tristão não surgia como um herói contemporâneo, mas um personagem místico, que teria vivido nos tempos mais remotos".

O esqueleto de *Tristão*, tal como lhe era necessário, Wagner encontrou precisamente no século XIII no poema de Godefroy de Strasbourg.

No homem de hoje, os limites da imaginação visual dependem do grau de cultura histórica.

Para o homem do século XIII, os limites da imaginação visual eram determinados pelas formas do cotidiano de sua época. E Godefroy não poderia representar Tristão senão sob os traços de um cavaleiro do século XIII (eis porque o príncipe Chervachidzê reportou-se às miniaturas, pois elas refletiam da maneira mais satisfatória a forma de ver dos seus contemporâneos).

Em Wagner "não há nada de medieval, pois a essência da Idade Média, o cristianismo, está ausente" (Benois).

É possível que Wagner, baseando-se precisamente em Godefroy de Strasbourg, tenha sido obrigado a eliminar Parsifal. Benois não quis considerar Godefroy separado já da Idade Média, de onde estará separada também, como uma segunda etapa, a paixão de Paolo e Francesca no *Inferno* de Dante. Não é precisamente no século XIII que devemos buscar o início do renascimento das artes plásticas?

9. O crítico musical de *Novoe Vremia* (*Novos Tempos*), M. Ivánov, pergunta-se com perplexidade: "O que sabemos nós dos navios do século XIII?". Aconselho M. Ivánov a reportar aos seguintes documentos: 1. *Archéologie navale*, Paris, Bertrand, 1839; 2. (Camille) Enlart, *Manuel d'archéologie française*, Paris, Picard et fils, 1904 (ver a edição ilustrada); 3. Bogoliubov, *História do Navio* (2 volumes); 4. Os manuscritos do século XIII da biblioteca pública de São Petersburgo; 5. (Jean) Le Sire de Joinville, *Histoire de Saint Louis*, ed. De M. Nat (alis) de Wailly. 6. (Eugène Emmanuel) Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné du mobilier français*, Paris, Morel, 1874; 7. (Jules) Quichérat, *Histoire du costume en France*, Paris, Hachette, 1877.

x. ENCENAÇÃO DE *CÉSAR E CLEÓPATRA* NO NOVO TEATRO DRAMÁTICO (1910)[79]

(Resenha)

Todo Teatro Dramático atualmente está condenado a vegetar miseravelmente já que ele não tem suficiente vigor para apoiar--se sobre um repertório clássico e para inventar um cânone, não importa qual. Nessas condições as pessoas preferem, e com razão, os espetáculos apresentados por um teatro que rejeita abertamente todo modernismo, um teatro envelhecido que não quer se fazer passar por jovem. Sabemos que tal teatro apodrecerá ainda um pouco mais, e depois desabará. As pessoas suportam-no somente porque ele vive seus últimos dias.

Mas quando aparece um teatro cuja essência já é caduca[80], como é o caso de qualquer teatro contemporâneo, e quando esse teatro toma um ar de desafio e se faz passar por "novo" simplesmente porque estocou um saco cheio de clichês modernistas – aí é insuportável. A vulgarização do modernismo torna-se uma peça habilmente construída e que permite vender ao público, sem o menor escrúpulo, uma mercadoria apodrecida com aparência de nova.

Quando um encenador não tem os conhecimentos técnicos especiais que lhe permitam lançar uma luz nova e original sobre as diversas partes de um conjunto cênico, quando ele não sabe fundir em uma harmonia única as iniciativas criadoras parciais, então (que caminho perigoso!) esse encenador, que não soube elaborar em um trabalho comum com os atores nem uma nova dicção, nem um novo gestual, nem novos grupos, lança mão dos cenógrafos e músicos modernistas e com a ajuda de seus figurinos, de seus cenários e de suas ilustrações musicais, ele procura cobrir toda a nudez de uma rotina invariável. E a crítica teatral aclama os procedimentos de estilização aplicados com tanta inteligência e com tanto gosto. Assim como o provinciano, folheando as páginas da revista *Niva* (*Trigal*), com versos de Blok e reproduções de Vrubel, pensa iniciar-se no modernismo, assim o "grande público", de acordo com a crítica teatral, aplaude a nova arte.

---

[79] Publicado pela primeira vez na revista *Apollon*, São Petersburgo n. 4, janeiro de 1910, p. 79-80 (N. da T.).

[80] O Novo Teatro Dramático funcionou do outono de 1909 à metade de 1911, em São Petersburgo, no antigo Teatro V. F. Komissarjévskaia. *César e Cleópatra*, de Shaw, encenada por F. F. Komissarjévski estreou em 29 de dezembro de 1909 (N. da T.).

Os cenários foram criados por autênticos artistas, Sapúnov, Sudeikin, Arapóv. Mas eles tiveram uma repercussão qualquer sobre o tom da interpretação? O encenador só vê na ironia profunda de Shaw uma paródia de personagens históricos, nada mais. Por isso a peça é tratada no estilo da *farsa* (sem o grotesco, o que talvez resultasse interessante). Por isso a cena em que César esboça um plano sobre a mesa, molhando o dedo no vinho, foi suprimida (não há necessidade de farsa para César em seu papel de estrategista genial). Por isso o encenador não recorreu ao padre sacrificador que Cleópatra manda chamar para a cerimônia de feitiçaria. Por isso reina uma tal dissonância na cena em que Theodotus grita de horror diante da perda da biblioteca de Alexandria; esse mesmo Theodotus, que fez com que o público risse tanto com um tom de muito mau gosto. Que Cleópatra parecia sair de um quadro de Maliavin[81], que César lembrasse um mercador disfarçado por Leifert[82] para mascaradas de clube, com isso o encenador não se preocupou.

E por que ele sentiu a necessidade de introduzir na peça todo um entreato humorístico onde cinco atrizes imitam comicamente as danças de Isadora Duncan? Talvez nem o encenador nem essas dançarinas mal preparadas tivessem absolutamente a intenção de ridicularizar o duncanismo, e que tenham acreditado seriamente que se transportavam, com suas danças, para a atmosfera da época representada? Eles decidiram, os ingênuos, que o próprio Shaw, ornando o roteiro histórico com todo um bordado de motivos contemporâneos, indicava ao encenador que era preciso encher a peça de toda a espécie de anacronismos. Somente interpretando essa peça como uma farsa é que se pode incluir nela uma ausência de gosto tão flagrante quanto a substituição da harpista indicada pelo autor pelas cinco Isadoras Duncans.

No momento em que os teatros de balé e de ópera exigem de seus "artesãos" o conhecimento indispensável de todas as sutilezas técnicas do ofício, o teatro dramático abre suas portas com toda a liberdade a todos que batem. É somente sob essa condição que pode surgir ali um encenador desprovido dos conhecimentos elementares da técnica de encenação...

---

[81] Meierhold se refere ao pintor F. A. Maliavin (N. da T.).

[82] L. A. Leifert possuía um famoso ateliê de roupas e acessórios (N. da T.).

A escadaria, tomada, cá entre nós, de *A Vitória da Morte* de Sologub (ou seria de *Conto Eterno* de Przybyszewski?)[83], mergulha em um alçapão aberto em toda a largura da ribalta; os personagens que descem nesse longo buraco desaparecem com infinitas precauções. Ao chegar diante do alçapão, eles devem girar para apresentar-se de perfil ao espectador; ao chegar no fundo, procuram desaparecer para o público meio de esguelha e não diretamente, e com o ar de quem desliza em um subterrâneo. Quando se ergue a cortina e vemos os figurantes, de costas para o público, dispostos à beira do alçapão e preparando-se para subir a escada, temos a impressão que cabeças cortadas foram arranjadas sobre a boca de cena. Nesse ato, os grupos de atores são tão mal marcados e os figurinos dos dois povos representados distinguem-se tão pouco nas suas cores que essa multicolorida desordem nos obriga a piscar os olhos. Shaw, num de seus quadros, apresenta em cena a base de um farol; no alto, sobre o farol, há uma grua de onde pende uma longa corrente que serve para içar as matérias incandescentes destinadas a alimentar o fogo do sinal. Pela simples razão de que o encenador não sabia nem quando nem como utilizar as varas (que não estavam ocultas) – tinha-se a impressão de que a corrente pendia não dos altos do farol, mas do céu. O encenador revelou, portanto, sua perfeita ignorância da técnica cênica, em particular tentando conciliar em um mesmo espetáculo elementos inconciliáveis. *César e Cleópatra* consistia em um mosaico de truques *à la* Stanislávski, *à la* Fuchs, *à la* Meierhold[84], *à la* Evrêinov... Os gritos da multidão, semelhantes aos dos Meininger, nas coxias e em cena (Stanislávski), o proscênio apertado entre dois portais "convencionais" e presentes durante todo o espetáculo (Fuchs), a forma de dispor os personagens como em um baixo-relevo no primeiro quadro (Meierhold), as escravas nuas de saltos altos e a harpa de Salomé[85] (Evrêinov). Nós assistimos ao nascimento de um novo tipo de encenador, o encenador-compilador. Mas os compiladores também devem conhecer seu ofício, e saber costurar de tal sorte que não se veja os fios do forro. Enquanto aqui vemos todos eles.

---

[83] O *Conto Eterno* foi encenada por Meierhold em 1906 e *A Vitória da Morte* em 1907 no Teatro Komissarjévskaia (N. da T.).

[84] O termo *Meirholdovchtchina* foi criado por Meierhold em 1910. O sufixo *ovchtchina* tem em russo um aspecto pejorativo e, como afirma Béatrice Picon Vallin, essa palavra durante toda sua trajetória inclusive no discurso que redigiu na prisão, em 1939 (N. da T.).

XI. EXTRATOS DE BLOCOS DE NOTAS[86]

1. Henri-Louis Lekain escreve a Monsieur de la Ferté:

"A alma, eis a primeira qualidade do ator, a segunda é a inteligência, a terceira a sinceridade e o calor da interpretação, a quarta *o desenho refinado dos movimentos corporais*". "*Voir son art en grand*[87], esta é a divisa do ator", acrescenta ainda Lekain.

Henri-Louis Lekain é um ator francês da segunda metade do século XVIII.

Gordon Craig e Georg Fuchs, no início do século XX, retomam o propósito de Lekain, o desenho refinado dos movimentos corporais em cena.

Será que dois séculos não são suficientes para que se dê por chegada à maturidade esta verdade: a importância do desenho ao qual deve estar submetido nosso corpo em cena?

2. O teatro perdeu o coro.

Nos gregos antigos, o herói era rodeado por um grupo, o coro. Em Shakespeare também o herói encontra-se no centro do círculo formado pelos "caracteres" secundários. Isto, é claro, não é a mesma coisa que encontramos nos gregos, mas talvez na multidão dos personagens secundários que, no teatro shakespeareano, circundam o herói principal, vibrasse ainda um pouco do eco do coro grego.

---

[85] A peça de O. Wilde, encenada por N. N. Evrêinov, apresentada no Teatro Komissarjévskaia duas vezes - em 27 de outubro (ensaio geral) e a 4 de novembro (estreia) de 1908. O espetáculo foi proibido pelo Sínodo.

[86] Essas notas foram publicadas pela primeira vez no *Jurnal Teatra literaturno-khudojestvennovo obchtchevsta* (Revista teatral da Sociedade de Literatura e de Arte), São Petersburgo, 1909-1910, n. 4, p. 13-14 com o título *Sobre o Teatro. (Extratos de Blocos de Notas.)*

[87] "Ver sua arte com amplidão", em francês no original (N. da T.).

No centro, o herói – aqui e lá.

Esse centro desaparece completamente com Tchékhov.

"As individualidades" em Tchékhov diluem-se no grupo dos personagens desprovidos de centro. Desaparece o herói.

Depois de Tchékhov, temos novamente saudade do herói. O herói, Leonid Andrêiev, bem que tentou reabilitá-lo em cena. Mas é muito difícil em nossos dias. Para que os traços próprios do herói ganhem maior relevo, foi preciso, em *A Vida do homem,* mascarar o rosto dos personagens secundários. E quando isto foi feito ficou subitamente claro que esse grupo de personagens todos semelhantemente mascarados era o eco do coro perdido. É possível que os personagens secundários de *A Vida do Homem* tenham alguma semelhança com o coro grego? Certamente que não, mas há aí um sintoma. Eu não sei se ele está próximo, mas chegará o dia em que alguém nos ajudará a restabelecer aquilo que o teatro perdeu: o coro reaparecerá sobre a cena.

3. Uma pequena página de *Gil Blas*, de Lesage:

"A atriz Florimunda declara: 'parece que o Senhor Pedro de Moya (o autor da peça) não está muito contente'".

– Ah, minha senhora, exclama Rosimiro, vale a pena preocupar-se com isso? Os autores merecem a nossa atenção? Se estamos em boas relações com eles – eu os conheço, a esses senhores – acreditam logo nisso. No futuro os trataremos como escravos. Não temeremos fazer-lhes perder a paciência. Mesmo se eles forem embora, em um momento de irritação, não é coisa grave: a febre literária logo fará com que retornem. O simples fato de aceitarmos representar suas peças já os transporta ao sétimo céu!

Poderíamos ouvir uma conversa desse gênero entre nossos atores contemporâneos. E eu não me surpreenderia de encontrar uma página semelhante em *A Casinha de Papelão* de M. Kuzmin[88].

---

[88] *A Casinha de Papelão* é uma narrativa que tem como tema a vida das pessoas de teatro. Publicada no almanaque *As Noites Brancas*, São Petersburgo, Volnaia Tipografiia 1907, p. 111-151 (N. da .).

Diz-se com frequência que, nos teatros de hoje, os senhores encenadores ignoram os autores.

Mas que o dramaturgo contemporâneo não imagine que, se conseguir livrar-se do encenador, ele não se tornará então escravo do ator.

A lição de história não será vã, aliás, se o dramaturgo contemporâneo, face a face com o ator, seguir o exemplo de Eurípides.

Valère Maxime[89] conta que um dia, durante um ensaio, uma ideia tinha desgostado aos atores e aos poucos espectadores que estavam lá; todos em uníssono achavam que ela desgostaria aos deuses e exigiam que fosse rejeitada. Isto deixou Eurípides furioso; ele saltou para a cena e gritou: "calados, imbecis, não lhes cabe julgar aquilo que, em meus versos, agradará ou desagradará aos deuses. Vocês não compreendem absolutamente nada; quando lhes dou minha tragédia para representar, não tenho lição a receber de vocês, ao contrário, eu é que lhes ensino!"

---

[89] Cf. M. Kublitski, *Ensaio de História do Teatro nos Povos Antigos*, Moscou, 1849, Ed. Gauthier (N. do A.).

Terceira Parte

O TEATRO DE FEIRA (1912)[1]

I

"Um Mistério no Teatro Russo" – assim Benois intitulou uma de suas *Cartas sobre a Arte*[2]. Poder-se-ia pensar que esse artigo trata da representação na cena russa de uma das peças de Alexei Rêmizov, ligada às tradições dos espetáculos da Idade Média. Ou então que, tendo Scriabine conseguido realizar um de seus sonhos, Benois apressa-se em informar o público sobre este grande acontecimento para o teatro russo, sobre o aparecimento de uma nova forma cênica, que recria os mistérios da antiga cultura grega.

Esse mistério não foi realizado entre nós nem por Alexei Rêmizov nem por Scriabine[3], mas, segundo Benois, sobre a cena do Teatro de Arte de Moscou, com *Os Irmãos Karamazov*[4].

---

[1] Meierhold escreveu com I. M. Bondi outro artigo com o título "O Teatro de Feira", em 1914 (N. da T.).

[2] *Retch* (*O Discurso*), n. 114, 27 de abril de 1912.

[3] Scriabine, nos últimos anos de sua vida, se dedicou à criação de um *Misteria* (Mistério) um grande trabalho multimédia a ser apresentado nos Himalaias que, para ele, desencadearia o Armagedão – ou seja, a grandiosa síntese religiosa de todas as artes que faria nascer um novo mundo.

Sem dúvida, Benois não deriva a palavra mistério do grego *mistérion*. Pois quem poderia supor que ele tenha percebido nesse espetáculo o menor traço dos maravilhosos mistérios de Elêusis?

Talvez então o mistério, segundo Benois, aproxime-se do *ministerium*[5]? Mas que características do mistério medieval encontramos em *Os Irmãos Karamazov*? Talvez uma mistura da purificação própria ao mistério da Grácia antiga com aspectos do mistério medieval, como, por exemplo, sua clara intenção moralizante?

No romance de Dostoiévski encontramos elementos moralizantes de purificação, mas eles surgem através de uma genial construção em tese e antítese: deus e o diabo. Zózimo e o "karamazovismo", símbolos do divino e do demoníaco, são os pilares indissociáveis do romance.

Em cena, ao contrário, é Mitia que se torna o centro de gravidade da intriga. A adaptação teatral do romance faz desaparecer a tríade essencial em Dostoiévski: Zózimo, Aliocha e Ivã, com suas relações recíprocas. Visto sob esse aspecto, *Os Irmãos Karamazov* limita-se pura e simplesmente à encenação da intriga do romance, ou antes, de alguns capítulos do romance. E uma tal adaptação teatral nos parece um sacrilégio não apenas em relação a Dostoiévski, mas também à ideia do autêntico mistério, se é que os adaptadores tiveram a intenção de fazer um mistério.

Pois se o teatro russo pode nos dar um mistério, de quem poderíamos esperá-lo senão de Alexei Rêmizov ou de Scriabine! Mas eis outra questão: chegou a hora de isso acontecer? E uma outra ainda: o teatro pode acolher o mistério em seu seio?

Scriabine fez de sua primeira sinfonia um hino à arte como religião e, na terceira sinfonia, descobriu a força do espírito que se liberta e da personalidade que se afirma; no *Poema do Êxtase* –o homem sente-se tomado pela alegria da consciência de ter percorrido livremente o caminho de espinhos, e de haver soado para ele a hora da criação. Nessas etapas, Scriabine extraiu um material de grande valor, pronto para ser utilizado em um rito grandioso denominado mistério, no qual comungarão em uma única harmonia a música, a dança, a luz e o odor embriagante da erva e das flores do campo. Se atentarmos para a rapidez extraordinária com que Scriabine percorreu o caminho que vai de sua primeira sinfonia a *Prometeu*, podemos dizer com toda certeza: Scriabine está pronto para oferecer ao público um mistério. Mas, se o seu *Prometeu* não conseguiu fundir os auditores contemporâneos em uma comunidade única, Scriabine aceitará apresentar-lhes um mistério? Não é sem razão que o autor de *Prometeu* sente-se atraído pelas águas do Ganges. Ele ainda não possui uma sala que convenha a um mistério, ele ainda não tem ao seu redor verdadeiros crentes, iniciados.

---

[4] A encenação do romance de F. M. Dostoiévski, realizada em duas partes, estreou no Teatro de Arte de Moscou em duas noites sucessivas - 12 e 13 de outubro de 1910 (N. da T.).

[5] Ofício religioso (N. da T.).

Quando se fala em mistério e na possibilidade de criá-lo entre nós para o uso de um vasto público, sempre tenho vontade de invocar dois fenômenos retirados da história do teatro francês e que muito poderiam nos instruir.

Les Confrères de la Passion (Os Confrades da Paixão)[6], conservando escrupulosamente os preceitos do mistério autêntico, acabaram se fechando na estreita comunidade da Santa Trindade, fazendo seus espetáculos apenas para iniciados. Funda-se, assim, a Casa dos Mistérios.

Mas os Clérigos de Basoche[7], tomando o mimo como base de seus espetáculos, precipitaram-se nas ruas. E foi somente então que se criou o autêntico teatro, unindo intimamente os histriões e o povo.

---

[6] Sociedade que possuía o monopólio das representações dramáticas em Paris. Criada oficialmente em 1402 por Carlos VI, especializaram-se na representação dos *Mistérios* medievais recrutando atores e figurantes entre a população e organizando as procissões que misturam espectadores e atores. Perde a autorização das representações sacras em 1548, por interdição do Parlamento de Paris. Se mantêm com um repertório de peças profanas até 1676, quando será dissolvida (N. da T.).

[7] Corpo de clérigos do Parlamento de Paris e de outras cidades da província. Corporação de atores não profissionais chamados *basoche*. No início do século XVI homenageavam a corte personificando o rei coroado, os príncipes, princesas e interpretando jogos e farsas em um cortejo pelas ruas das cidades. Será interditada em 1582 (N. da T.).

Nos atos públicos há dois domínios absolutamente distintos: o mistério e o teatro.

Mas entre nós, todos se recusam com obstinação a separar esses dois domínios.

Foi no teatro que Rêmizov fez sua *Representação Diabólica*, ou seja, no mesmo lugar em que na véspera o autor de *A Barraca de Feira*, esse autêntico mago da teatralidade, tinha impressionado o público[8]. Mesmo que uma parte da plateia tenha vaiado Blok e seus atores, esse teatro era teatral. E talvez essa circunstância, o fato de o público ter ousado assoviar tão freneticamente, demonstre que ali se instaurou uma relação verdadeiramente teatral. Como todo mistério, o neomistério de Rêmizov exigia do público uma reação completamente diferente daquela representação nova, mas o espectador-auditor conduziu-se nesse espetáculo como havia se conduzido em *A Barraca de Feira*. Como é que Rêmizov pode arriscar-se a fazer sua *Representação Diabólica* na mesma sala onde Blok tinha sabido criar, com um só golpe de sua varinha mágica, uma atmosfera de autêntica teatralidade?

Enquanto os criadores do neomistério não romperem toda a ligação com o teatro, enquanto não o abandonarem definitivamente, estou convencido de que o mistério só poderá prejudicar o teatro, e o teatro o mistério.

Andrei Biely tem razão. Analisando o teatro simbólico contemporâneo, ele chega à seguinte conclusão: "que o teatro permaneça teatro e que o mistério permaneça mistério". Perfeitamente consciente do perigo que representa a mistura de dois tipos de representação opostos, e levando em conta que nossa religião rotineira torna impossível a criação de um mistério autêntico, Andrei Biely pede que "seja restabelecido o teatro tradicional em sua modesta dignidade"[9].

É o próprio público que contraria o restabelecimento do teatro tradicional, fazendo uma aliança com supostos dramaturgos que transformam literatura para ser lida em literatura para o teatro. Já reina no espírito do público a mais completa confusão a propósito do teatro. E Benois, que invoca como um mistério o espetáculo *Os Irmãos Karamazov*, aumenta a confusão instalada no espírito do público a respeito do teatro teatral, impedindo ainda mais o restabelecimento do teatro tradicional.

---

[8] A peça de A. N. Rêmizov, *A Representação Diabólica*, encenação por F. F. Komissarjévskii no Teatro Komissarjévskaia, estreia em 4 de janeiro de 1907. *A Barraca de Feira* de A. A. Blok foi encenada por Meierhold no mesmo teatro, estreia em 30 de dezembro de 1906. (N. da T.).

[9] Andrei Biely, "O Teatro e o Drama Contemporâneo", em *O Teatro: Livro do Novo Teatro*, Tchipovnik, 1908, p. 288-289 (N. da T.).

O caos, em que se afunda o teatro contemporâneo, onde encontramos pouquíssimos homens enérgicos capazes de levá-lo a se desdobrar, como aconteceu com o teatro da velha Paris, foi esse caos sem dúvida que criou em Benois uma certa confusão. Senão, como explicar que ele possa denominar "representação de uma ordem autenticamente religiosa" um espetáculo que não tem nada a ver com um mistério?

Aliás, certas passagens dessa mesma carta de Benois permitem compreender, se não a maneira como o autor concebe o mistério, ao menos as relações que ele estabelece com o teatro teatral. Benois escreve: "E eu repito que, como Mitia, o Teatro de Arte não sabe mentir". E mais adiante: "Tudo que resulta como Comédie-Française, tudo o que resulta como Reinhardt e Meierhold, tudo que é mentira, cabotinismo, tudo isso é inadmissível para eles".

Benois entende "cabotinismo" em um sentido pejorativo. Benois parece querer imputar a certas pessoas a tendência nociva que reina no teatro. Os reformadores da cena contemporânea induzem o público em erro, pelo que diz Benois, criando a ficção de uma renovação teatral.

Segundo ele, é só o Teatro de Arte de Moscou que "não sabe mentir".

Benois considera uma mentira a introdução do cabotinismo na esfera teatral.

"Tudo que é mentira, cabotinismo, é inadmissível para eles", os dirigentes do Teatro de Arte de Moscou, "que não sabem mentir".

Contudo, pode-se conceber um teatro sem cabotinismo, e o que é esse cabotinismo tão odiado por Benois? Um *cabotin* é um comediante ambulante[10]. Um *cabotin* – pertence à família dos mimos, dos histriões, dos jograis. Um *cabotin* – possui uma maravilhosa técnica de ator. Um *cabotin* – é o representante das tradições da autêntica arte do ator. Foi ele quem permitiu que o teatro ocidental atingisse seu florescimento (com os teatros italiano e espanhol do século XVII). Benois, interessando-se pelo mistério, felicitando-se por vê-lo renascer sobre a cena russa, fala com desdém do cabotino, como de um flagelo do teatro, e, entretanto, os mistérios também atraíram os *cabotins*. Encontrava-se o *cabotin* em todo lugar em que houvesse uma representação, qualquer que ela fosse, e era dele que todos os organizadores dos mistérios solicitavam a execução minuciosa de todas as tarefas mais difíceis de seus espetáculos. Sabemos que na história do teatro francês o ator do mistério era incapaz de cumprir seu papel sem a ajuda do jogral. Sob o reinado de Filipe, o Belo, por entre os temas religiosos, a farsa surgiu inesperadamente, com suas obscenas referências a propósito de Lise. A quem cabe a interpretação dessa farsa, senão ao *cabotin*? Os mistérios, com o desenvolvimento progressivo dos cortejos, abordam assuntos sempre novos, que exigem intérpretes com técnicas sempre novas. Para resolver os problemas muito complexos propostos pelas representações dos mistérios, somente o *cabotin* estava à altura. Assim, podemos ver com clareza que o cabotinismo não era estranho aos mistérios; o cabotino desempenhou um importante papel no seu destino.

---

[10] Historicamente o termo *cabotin*, usado em francês, por Meierhold, é empregado para designar um ator medíocre que atuava no teatro ambulante e que se esforçava para atrair a atenção sobre o seu jogo cênico (N. da T.).

Sentindo sua impotência, o mistério pouco a pouco começou a assimilar um elemento popular, encarnado pelos mimos, saiu do púlpito da igreja – através do átrio e do cemitério, e chegou à praça. Cada vez que o mistério tentou aliar-se ao teatro, inevitavelmente apoiou-se sobre o mimo, mas desde que o mistério aliou-se à arte do ator, logo se dissolveu nesta arte e deixou de ser mistério.

E talvez aconteça sempre assim: se não há *cabotin*, não há teatro, e, ao contrário, quando o teatro recusa as leis fundamentais da teatralidade, logo se sente capaz de passar sem o *cabotin*.

Para Benois, o "mistério" é visivelmente aquilo que pode salvar o teatro russo da decadência, e o cabotinismo é tudo aquilo que o prejudica. Parece-me, ao contrário, que o mistério de que fala Benois é prejudicial ao teatro russo, e que o que poderia restaurá-lo é precisamente o cabotinismo. E para salvar o teatro russo de sua tendência à escravidão literária, é absolutamente necessário restabelecer o culto ao cabotinismo, no sentido amplo do termo.

Mas como fazê-lo?

Antes de tudo, parece-me que é preciso trabalhar no estudo e no restabelecimento dos antigos teatros, onde reinava esse culto ao cabotinismo.

Nossos dramaturgos ignoram completamente as leis do autêntico teatro. No teatro russo do século XIX surgem em cena, em lugar do velho *vaudeville*, peças de uma dialética brilhante, peças *à thèse*, peças de costumes, peças de estados d'alma[11].

O beletrista reduz cada vez mais as passagens descritivas e, para tornar mais viva a sua narrativa, aumenta sem cessar a quantidade de diálogos entre as personagens e acaba finalmente propondo a seus leitores que passem da sala de leitura para a sala de espetáculo. O beletrista necessita dos serviços do *cabotin*? É claro que não. Os leitores podem eles mesmos ir para a cena, dividir os papéis e ler, em voz alta e em público, os diálogos de seu querido beletrista. Denomina-se isso de "representar uma peça entre amigos". O leitor transforma-se em ator, e logo é batizado com uma nova expressão, "ator intelectual". Instaura-se na plateia o mesmo silêncio de morte de um salão de leitura. É que o público cochila. Tal imobilidade e semelhante sonolência somente são possíveis em uma sala de leitura.

Para que o beletrista que se envolve com o teatro possa tornar-se um dramaturgo, seria bom obrigá-lo a escrever algumas pantomimas. Esta seria uma boa reação contra o abuso inútil das palavras. Esse novo autor não deve inquietar-se, pensando que se quer roubar-lhe para sempre a possibilidade de exprimir-se em cena. Ele será autorizado a dar a palavra ao ator, mas somente depois de ter criado *o roteiro dos movimentos*. E será que enfim se inscreverá nas tábuas da lei teatral esta sentença: *As palavras no teatro não são mais que desenhos feitos sobre o roteiro dos movimentos*?

---

[11] Falo do velho *vaudeville* não para recuperar a qualquer preço seu lugar no teatro, mas como exemplo de uma forma cênica ligada, de um lado às tradições teatrais, e não literárias, e de outro lado ao gosto do povo. Devemos recordar que o *vaudeville* nos veio da França, e que o *vaudeville* francês surge da seguinte maneira: "Perto da porta Saint-Jacques existiu durante muito tempo um teatro popular de improvisação; o povo vinha em massa ver e escutar cenas e canções jocosas interpretadas por três jovens inesgotáveis e inesquecíveis. Os três, originários da Normandia e aprendizes de padeiro, tinham vindo a Paris para tentar a sorte, e trouxeram para a capital a generosidade, a força, a audácia e o frescor das representações e dos cantos populares normandos, que mais tarde deram à França o seu *vaudeville*. Toda a cidade os conhecia e amava, e os nomes que eles adotaram, Gaultier-Garguille, Turlupin e Gros-Guillaume, permanecem para sempre na história do humor francês". Ver Victor Fournel, *Tableau du Vieux Paris. Les spectacles ppopulaires et artiste des rues*, Paris, E. Dentu, 1863, p. 320-321. Assim, o *vaudeville* nasceu da canção popular e dos procedimentos das representações populares (N. do A.).

Li em algum lugar:

> O elemento dramático de um livro reside antes de tudo no diálogo, na discussão, na tensão dialética. Sobre a cena, o elemento dramático é antes de tudo a ação, a tensão da luta. As palavras aqui são como os harmônicos da ação. Elas devem sacrificar a si mesmas ao ator, em prol do movimento cego da luta dramática.

Os organizadores dos mistérios solenes da Idade Média conheciam perfeitamente a força mágica da pantomima. As cenas mais comoventes dos mistérios franceses do final do século XIV e do início do século XV eram sempre mudas. Os movimentos das personagens explicavam o conteúdo do espetáculo muito melhor que a abundância de raciocínios em verso ou em prosa[12]. E é instrutivo constatar que, assim que o mistério abandona a seca retórica das cerimônias religiosas pelas novas formas de representação plenas de elementos emocionais (primeiro o milagre, depois a moralidade e, enfim, a farsa), logo interveem simultaneamente sobre a cena o jogral e a pantomima.

---

[12] Sobre o propósito do impacto e o alcance da pantomima, lembro de uma anedota de uma outra época: "Conforme a narrativa de um escritor romano, um senhor estrangeiro assistia, sob o reinado de Nero, à interpretação de uma pantomima em que o ator apresentava os 12 trabalhos de Hércules, com uma tal expressividade e uma tal clareza que o estrangeiro compreendeu tudo, sem necessidade de nenhuma explicação. Isso o tocou tão vivamente que ele pediu a Nero que lhe desse esse ator. E como Nero espantou-se com o pedido, o convidado explicou-lhe que vivia nos arredores de suas terras um povo selvagem que não podia compreender sua língua, e que esses selvagens também não conseguiam compreender o que seus vizinhos queriam deles. Por intermédio de sua pantomima, esse famoso ator poderia transmitir-lhes as suas solicitações e aqueles certamente o compreenderiam muito bem". Ver "As Danças, Sua História e Seu Desenvolvimento da Antiguidade a Nossos Dias", de Viule, *Novyi jurnal inostranói literatury* (*Nova Revista de Literatura Estrangeira*), São Petersburgo, 1902, p. 15 (N. do A.).

A pantomima fecha a boca do retórico, cujo lugar é um púlpito, e não o teatro. O jogral afirma o valor autônomo do jogo do ator: expressividade do gesto, linguagem do corpo e dos movimentos, não somente na dança, mas também em todas as situações cênicas. O que o jogral necessita primeiro é uma máscara, o máximo de farrapos para compor uma colorida vestimenta ridícula, galões, plumas, guizos, enfim, tudo aquilo que pode dar brilho e ruído ao espetáculo.

Por mais piedosas que fossem as intenções dos organizadores de espetáculos religiosos, elas não os impediam de, na entrada solene de Luís XI, mostrar duas meninas nuas representando o papel de sereias e do mesmo modo, para a vinda de Isabel da Baviera, ao lado de uma ambientação de caráter religioso, os burgueses deviam representar a grande batalha do rei Ricardo contra Saladino e os sarracenos. Na entrada da rainha Ana da Baviera aparecia um ator, representando o Prólogo, e que se dirigia em versos à multidão.

Em todos esses exemplos, não é evidente a tendência a submeter todo o espetáculo ao cabotinismo?

As figuras simbólicas, os cortejos, as batalhas, os prólogos, as paradas, todos esses elementos de autêntica teatralidade – os mistérios não poderiam dispensá-los.

É exatamente no tempo em que floresceu o cabotinismo que devemos buscar o começo do teatro. Seria um erro acreditar, por exemplo, que é dos mistérios que procede o teatro do Hospital da Santa Trindade. Não. Ele nasceu na rua, das pantomimas apresentadas nas entradas solenes dos reis.

A propósito.

Atualmente, a maioria dos encenadores volta-se para a pantomima, e preferem-na ao drama literário. Não penso que isso aconteça por acaso. Também não se trata de uma simples questão de gosto. Os encenadores não se esforçam em cultivar esse gênero apenas pelo encanto original e autêntico que tem a pantomima. É para reconstruir o teatro Antigo que o encenador contemporâneo considera necessário começar pela pantomima, pois nessas peças mudas e em sua encenação, revela-se, tanto para os atores como para os encenadores, todo o impacto dos elementos primordiais do teatro: impacto da máscara, do gesto, do movimento e da intriga.

A máscara, o gesto, o movimento e a intriga são elementos que o ator contemporâneo ignora completamente. Ele perdeu totalmente a ligação com as tradições dos grandes mestres da arte do ator. Deixou de ouvir o que expressavam os velhos companheiros de sua corporação sobre o valor autônomo da técnica do ator.

No ator contemporâneo, o comediante transformou-se em "declamador intelectual". "A peça será lida por atores vestidos e maquiados", eis o que poderíamos escrever hoje nos cartazes. O novo ator dispensa a máscara e a técnica do jogral. A máscara é substituída pela maquiagem, que visa reproduzir com a maior exatidão possível os traços de um rosto surpreendido na própria vida. Quanto à técnica do jogral, o ator contemporâneo não tem nenhuma necessidade dela, pois em lugar de "jogar", contenta-se em "viver" na cena. Ele não compreende essa palavra mágica do teatro, o "jogo", porque um imitador jamais será capaz de elevar-se à improvisação, que se apoia sobre a infinita variedade de combinação e de alternância dos procedimentos técnicos do histrião.

O culto do cabotinismo que, tenho certeza, ressurgirá quando renascer o teatro Antigo, ajudará o ator contemporâneo a voltar-se para as leis fundamentais da teatralidade.

Aqueles que se dedicam a reconstruir as antigas cenas, retirando seu saber das esquecidas teorias da arte cênica, dos velhos manuscritos e das antigas iconografias teatrais, propõem-se levar o ator a acreditar na importância e na potência de sua técnica de atuação.

Assim como o romancista estilizador, a partir dos materiais fornecidos pelos velhos cronistas, ressuscita um passado, embelezado por sua própria imaginação, da mesma forma o ator, a partir dos materiais reunidos para ele por um erudito que deseja reconstruir o teatro Antigo, pode recompor a técnica de esquecidos comediantes[13]. Entusiasmado pela simplicidade, a refinada nobreza, o imenso senso artístico das velhas técnicas de atuação eternamente novas, as de todos esses *histriones, mimi, atellani, scurrae, jaculatores, ministrelli*, o ator do futuro, se quiser continuar ator, pode ou, antes, deve conciliar seu impulso emocional e sua maestria, e exprimir ambos nos quadros tradicionais do Antigo teatro.

---

[13] É pouco o que fala uma rubrica de Calderón: "Don Gutierre entra como se saltasse uma cerca" não fala nada ao homem de teatro contemporâneo? A partir desse "como se" o ator define a entrada ginástica de seu confrade espanhol, e o encenador adivinha, a partir dessa indicação, o aspecto sumário do cenário nessa época. É um serviço análogo o que presta ao encenador esta lista de um inventário teatral de 1598, conservada até nossos dias:
Item: um rochedo, um calabouço, uma goela do inferno, o túmulo de Didon;

Quando se fala em reconstruir as antigas cenas, sempre se ouve dizer: é pena que os dramaturgos contemporâneos devam compor suas obras à moda antiga, para rivalizar com os entremezes de Cervantes, os dramas de Tirso de Molina, os contos de Carlo Gozzi. De fato, se o dramaturgo contemporâneo não quiser seguir as tradições dos teatros antigos, se, por um instante, afasta-se de um teatro que vê no passado a fonte de sua renovação, isso só poderá ser benéfico para o teatro contemporâneo. O ator que se incomoda em "exercer seu ofício" para utilizá-lo em peças ultrapassadas logo vai querer não somente atuar, mas também improvisar. E então renascerá enfim *o teatro da improvisação.* Se o dramaturgo quer ajudar o ator, seu papel no teatro reduzir-se-á a algo que parece muito simples à primeira vista, mas que em realidade é muito complexo, a composição de um roteiro e a criação de prólogos que exponham ao público, esquematicamente, o conteúdo da representação dos atores. Um tal papel, espero, não poderia humilhar um dramaturgo. Carlo Gozzi perdeu algo de sua reputação por ter dado à trupe de Sacchi[14] roteiros nos quais deixou aos atores toda liberdade para criar os monólogos e os diálogos *ex improviso*?

Item: oito dardos de arremesso, uma escada para que Phaeton possa subir ao céu;
Item: dois bolos de biscoito e a cidade de Roma;
Item: um tosão de ouro, dois tripés, um louro;
Item: a abóbada celeste em madeira, a cabeça de Maomé velho;
Item: três cabeças de Cérbero, uma serpente, um leão, duas cabeças de leão, um grande cavalo em pé;
Item: um par de luvas vermelhas, uma mitra papal, três coroas imperiais, um cadafalso para executar João;
Item: uma caldeira para cozinhar os judeus;
Item: quatro vestes sacerdotais para Herodes, uma manto verde para Mariana, uma capa acolchoada para Eva, uma vestimenta de Espírito e três chapéus de fidalgo espanhol.

[14] Antonio Sacchi, ator-chefe da trupe de comediantes italianos do século XVIII. Foi o primeiro a atuar o Arlequim da obra *Arlequim, Servidor de Dois Amos*, de C. Goldoni (N. da T.).

Poderiam me replicar: mas por que o teatro tem necessidade de todos esses prólogos, dessas paradas etc.?

Apenas o roteiro não bastaria?

O prólogo, e a parada que lhe segue, assim como a fala final ao público, tão caros aos italianos e espanhóis do século XII como aos autores de *vaudeville* franceses, todos esses elementos do teatro Antigo obrigam o espectador a ver a representação dos atores como um jogo, e nada mais. E cada vez que o ator conduz o espectador muito longe no país das maravilhas, rapidamente procura lembrar a esse espectador, por uma réplica inesperada ou uma longa apóstrofe num *à parte*, que ele assiste apenas a um "jogo".

Enquanto Rêmizov e Scriabine buscam seu lugar nos espaços cênicos preparados para os novos teatros, enquanto seus mistérios aguardam uma reunião de iniciados, o Teatro, conformando-se ao jogral, combaterá sempre com mais ardor os dramas de costumes ou dialéticos, as peças *à thèse* ou de *estados d'alma*. O novo *teatro de máscaras* aprenderá com os italianos e os espanhóis do século XVII a construir seu repertório sobre as leis do teatro de Feira, onde sempre se "diverte" antes de "instruir", e onde se dá aos movimentos uma importância muito maior do que às palavras. Não é à toa que a pantomima era a forma dramática preferida dos *clercs de basoche*.

A. Schlegel[15] sustenta que as pantomimas gregas atingiam um grau de perfeição inexprimível. M. K. acrescenta que só "um povo que se dedicou com tanto sucesso às artes plásticas, um país onde havia tantas estátuas e onde tudo ensinava a graça, podia desenvolver e aperfeiçoar a pantomima"[16].

Na falta do céu e do sol da antiga Ática, os exercícios contínuos na arte da pantomima não nos conduzirão, também nós, aos milagres da graça?

---

[15] Crítico literário alemão (1767-1845). Ver *Ueber dramatische Kunst und Literatur, Vorlesungen von A. W. von Schlegel* (*A Arte Dramática e a Literatura*), primeira edição alemã em 1808/1809 (N. da T.).

[16] *Ensaio de História do Teatro*, Moscou: Gauthier, 1848, p. 136 (N. do A.).

II

Existem dois teatros de marionetes.

O diretor do primeiro quer sua marionete semelhante ao homem, dotada de todos os seus aspectos cotidianos e de particularidades. Assim como o pagão precisava que seu ídolo acenasse com a cabeça, o mestre dos brinquedos precisa que sua marionete emita sons semelhantes à voz humana. No seu objetivo de reproduzir a realidade "tal como ela é", nosso diretor aperfeiçoa constantemente sua marionete e a reforma, até que lhe venha à cabeça a solução mais simples deste complicado problema: a substituição da marionete pelo homem.

O segundo diretor constata que, em seu teatro, o que diverte o público não são apenas as tiradas cheias de espírito das marionetes, mas também o fato (e talvez isso seja o essencial) de que os movimentos e as situações das marionetes, apesar de sua intenção de reproduzir a vida sobre a cena, não tem absolutamente nenhuma semelhança com aquilo que o público vê na vida.

Quando vejo os atores de hoje representando, tenho a clara impressão de que tenho sob meus olhos o teatro de marionetes do nosso primeiro diretor, agora aperfeiçoado, ou seja, aquele em que o homem substituiu a marionete. Aqui o homem não cede uma polegada à aspiração da marionete de falsificar a vida. Se o homem foi chamado a substituir a marionete, é porque só ele é capaz de chegar, na reprodução da realidade, àquilo que não está ao alcance do boneco: identificar-se à vida com a maior fidelidade possível.

O segundo diretor, que também tentou levar sua marionete a falsificar o homem vivo, não tardou em perceber que o aperfeiçoamento do mecanismo fez o boneco perder uma parte de seu encanto. Chegou mesmo a acreditar que a marionete recusava com todo seu ser a essa bárbara modificação. Esse diretor parou a tempo, ao compreender que os melhoramentos tinham limites, que não podiam ser ultrapassados sob pena de chegar a uma inevitável substituição da marionete pelo homem.

Mas ele poderia aceitar separar-se da marionete, depois de ela ter conseguido criar em seu teatro um mundo tão encantador, com gestos tão expressivos, submetidos a uma técnica particular, mágica, com uma angulosidade que já se tornou plástica[17], com movimentos tão específicos?

Descrevi esses dois teatros de marionetes para fazer com que o ator reflita: ele deve substituir a marionete e perseguir esse papel auxiliar, que lhe recusa toda liberdade de criação pessoal, ou deve fundar um teatro análogo ao que a marionete soube conquistar, negando-se a se submeter à vontade do diretor de modificar a sua natureza? A marionete não queria identificar-se completamente ao homem, porque o mundo que ela representa é o maravilhoso mundo da ficção, porque o homem que ela representa é um homem inventado, porque o estrado em que ela evolui é a mesa de harmonia onde se encontram as cordas de sua arte. É assim, e não de outra maneira, que ela age sobre seus estrados, não de acordo com as leis da natureza, mas de acordo com a sua vontade – o que ela quer não é copiar, mas criar.

Quando a marionete chora, sua mão utiliza um lenço que não toca seus olhos, quando a marionete mata, bate tão delicadamente em seu adversário que a ponta da espada nem toca seu peito, quando a marionete dá uma bofetada, a face da vítima não perde sua maquiagem, e, nos abraços das marionetes apaixonadas reina um tal cuidado que o espectador, admirando suas carícias delicadas e cheias de respeito, não pensa em perguntar a seu vizinho – como pode terminar esse abraço.

Quando o homem surge em cena, por que fica tão cegamente submetido a seu diretor, que gostaria de fazer do ator uma marionete da escola naturalista?

O homem não tem buscado criar sobre a cena *uma arte do homem.*

O ator contemporâneo não quer compreender que o comediante-mimo tem por tarefa levar o espectador ao país das maravilhas, pelo divertido caminho de seus fascinantes procedimentos técnicos.

O gesto inventado que só convém ao teatro, o movimento convencional que só é pensável no teatro, o caráter artificial da dicção teatral – tudo isso não está ao alcance dos ataques do público e da crítica senão porque o conceito de "teatralidade" ainda não eliminou a linguagem acumulada pela arte dos assim chamados "atores da interioridade". O "ator da interioridade" só busca revelar seu estado de alma pessoal. Ele se recusa a obrigar sua vontade a dominar os procedimentos técnicos.

---

[17] Ver o que é dito das obras do cubista A. Lhote (pintor francês, 1885-1962) em *Apollon*, n. 6, 1912: "depois de ter se dedicado ao estilo colorido e plano do vitral, o jovem artista entusiasmou-se *pela angulosidade rítmica da escultura em madeira*", p. 41, o grifo é meu (N. do A.).

O "ator da interioridade" orgulha-se de ter dado à cena o brilho da improvisação. Ele pensa, o ingênuo, que suas improvisações têm algo em comum com a antiga comédia italiana. O "ator da interioridade" não sabe que os intérpretes da *Commedia dell'Arte* só desenvolviam suas improvisações a partir do roteiro gerado por sua técnica refinada, e não de outra maneira. O "ator da interioridade" recusa categoricamente toda técnica – "a técnica entrava a liberdade de criação". É o que ele sempre diz – o "ator da interioridade". Para ele só tem valor o momento de criação inconsciente fundamentado na emoção. Se chega esse momento – é o sucesso; se não – o fracasso.

Quer dizer que um jogo calculado dificulta que o ator manifeste a emoção? Todos os gestos do homem que agia junto ao altar de Dionísio eram movimentos plásticos. As emoções o incendiavam, parece, irresistivelmente; o fogo do altar engendrava nele um êxtase profundo. Entretanto, o ritual consagrado ao deus do vinho prescrevia antecipadamente metros e ritmos precisos, procedimentos técnicos determinados para as transições e os gestos. Eis um exemplo no qual o jogo calculado do ator não impedia a manifestação de seu temperamento. O dançarino grego, embora tivesse que observar toda uma série de regras tradicionais, não deixava de introduzir em sua dança todas as invenções pessoais que desejasse.

O ator contemporâneo não dispõe, até agora, de nenhuma regra relativa à arte do comediante (pois não há arte que não esteja submetida a leis, como indica esta ideia de Voltaire: "A dança é uma arte porque está submetida a leis"[18]), o que faz com que instale nela o mais horrível caos. Mas este é ainda um mal menor, pois ele também toma por um dever absoluto introduzir o caos nos outros domínios da arte, quando entra em contato com eles. Se ele quer então apoiar-se sobre a música, violando suas regras fundamentais, inventa a melodeclamação. Se quer então dizer versos em cena, fixando-se apenas em seu conteúdo, empenha-se em colocar um acento lógico, e não quer saber nem de metro e ritmo, nem de cesuras e pausas, nem de entonações musicais.

---

[18] Cito de acordo com o brilhante artigo de A. Levinson, "Noverre e a Estética do Balé no Século XVIII", *Apollon*, n. 2, 1912 (N. do A.).

Os atores contemporâneos, em seu desejo de metamorfose, estabelecem para si a tarefa: suprimir seu "eu" e criar em cena a ilusão da vida. Por que motivo nos cartazes figuram os nomes dos atores? Na encenação de *Ralé* de Górki, o Teatro de Arte de Moscou substituiu um ator por um autêntico vagabundo. A aspiração à metamorfose chegou a um tal grau que era mais cômodo liberar o ator de uma tarefa que estava acima de suas forças: encarnar uma personagem até a ilusão total. Para que colocar nos cartazes o nome do intérprete do papel de Teterev[19]? Pode-se denominar "intérprete" àquele que aparece em cena como na realidade? Para que induzir o público a este erro?

O público vai ao teatro para ver um homem praticar sua arte, mas trata-se da arte de ser ele mesmo sobre a cena! O público quer a invenção, o jogo, a maestria. E o que lhe dão é a vida, ou sua servil imitação.

A arte do homem sobre a cena não aparece quando, tendo descartado de si as aparências externas, ele soube escolher uma máscara, um figurino ornamental, e exibe perante o público toda sua técnica brilhante – seja como dançarino, como intrigante, em um baile de máscaras, seja como bobo da antiga comédia italiana, ou como jogral?

Uma leitura atenta das páginas quase reduzidas a pó das velhas compilações de roteiros, como, por exemplo, as de Flamínio Scala[20] (1611), permite compreender o poder mágico da máscara.

Arlequim, nascido em Bérgamo, servo de um Doutor sovina, é obrigado, devido à avareza de seu senhor, a usar um traje feito de peças de cores diferentes. Arlequim é um tolo, um pobre de espírito, e um servo espertalhão cujas maneiras são sempre as de um soldado jovial.

---

[19] O papel de Teteriev em *Pequenos Burgueses*, de Górki, foi confiado ao cantor profissional, N. A. Baranov. Ver K. S. Stanislávski, *Coletânea*, t. I, p. 252-254 (N. da T.).

[20] Ator e diretor de uma trupe de comediantes italianos (1547- 1624). Publicou a primeira coletânea de *scennari* em 1611 com o titulo *Il Teatro delle faviole representative...*, em Veneza (N. da T.).

Mas vejamos, o que essa máscara dissimula?

Arlequim – um poderoso mago, encantador e mágico.

Arlequim – representante das forças infernais.

A máscara é capaz de dissimular essas duas figuras tão opostas.

Duas faces de Arlequim – dois extremos. Entre os quais há uma graduação infinita de diferentes nuances. Como mostrar ao espectador as mil facetas de um caráter? Com a ajuda da máscara.

O ator que possui a arte do gesto e do movimento (nisto reside sua força) vira a máscara do lado que é preciso para que o espectador saiba sempre claramente quem está à sua frente: o tolo estúpido de Bérgamo ou o diabo.

Esta arte de camaleão, oculta sob a aparência imutável do comediante, leva para o Teatro o encantamento de seu jogo de sombra e luz.

Não é a máscara que permite ao espectador alçar-se ao país das maravilhas?

A máscara permite ao espectador ver não somente um determinado Arlequim, mas Arlequins que vivem na sua memória. E o espectador vê também todas as pessoas cujo caráter recorda, por pouco que seja, essas figuras. Mas devemos ver unicamente na máscara a principal fonte das encantadoras intrigas do teatro? Não.

É pela arte de seus gestos e de seus movimentos que o ator leva o espectador a um reino feérico onde voa o pássaro azul, onde os animais dialogam, onde Arlequim, o preguiçoso e o canalha, saído dos reinos das trevas, encarna-se em um tolo capaz de truques espantosos. Arlequim é equilibrista, quase um funâmbulo. Seus saltos revelam uma habilidade extraordinária. Suas brincadeiras *ex improviso* tocam o espectador por sua hiperbólica inverossimilhança, com a qual nem mesmo os senhores satiristas sonharam. O ator é um dançarino. Ele sabe dançar tão bem os graciosos *monferini*[21] quanto o grosseiro *jig* inglês[22]. O ator sabe fazer chorar, e fazer rir alguns segundos depois. Carregando em suas costas o pesado Doutor, ele salta em cena como se não carregasse nada. Ele é tanto elástico e flexível quanto desajeitado e pesado. O ator possui um registro de mil entonações diferentes, mas em vez de utilizá-lo para imitar esta ou aquela personagem, faz dele um ornamento a mais para seus diferentes gestos e movimentos. O ator sabe falar rápido quando representa o papel de um velhaco e salmodiar em uma voz arrastada quando interpreta um pedante. O ator sabe jogar com seu corpo para traçar figuras geométricas sobre os palcos, e outras vezes para saltar arrogante e alegremente, como se voasse nos ares.

---

[21] Dança popular originária de Monferato na região de Piemonte, e que se espalhou por toda a Itália setentorial e central, geralmente dançada por vários casais e acompanhada pelo canto (N. da T.).

O rosto do ator carrega uma máscara morta, mas o seu domínio permite ao ator colocá-la em uma tal condição, e dobrar seu corpo em tais atitudes que, de morta, ela torna-se viva.

Com o aparecimento de Isadora Duncan, e ainda mais agora com o nascimento da teoria rítmica de Jacques-Dalcroze[23], o ator contemporâneo pouco a pouco começa a refletir sobre o sentido do gesto e do movimento em cena. Quanto à máscara, ele se interessa por ela tão pouco quanto antes. Quando se começa a falar da máscara, o ator pergunta imediatamente: será possível que se queira fazer ressurgir sobre a cena contemporânea a máscara e os coturnos do ator antigo? O ator só vê na máscara um elemento acessório ao papel: para ele, ela é apenas algo que outrora permitia marcar o caráter de um papel e resolver dificuldades acústicas.

Esperamos ainda que o aparecimento sobre os palcos de um ator sem máscara provoque o descontentamento do público, como aconteceu no reinado de Luís XIV, quando o bailarino Gardel[24] ousa pela primeira vez apresentar-se de rosto nu. Mas por enquanto o ator contemporâneo não quer de nenhuma maneira ver na máscara o símbolo do teatro. E não apenas o ator.

---

[22] Termo que denomina uma dança popular e a música que a acompanha, originária da Inglaterra do século XVI.

[23] Compositor e pedagogo suíço (1865-1950), criador da *euritmia* – sistema de treinamento musical que utiliza a resposta do aluno ao ritmo proposto, através de movimentos rítmicos e corporais. O método visa a consciência do valor plástico do ritmo e das suas diferentes dinâmicas. Suas teorias são conhecidas na Rússia desde 1911 através da palestra proferida pelo príncipe Volkonski, "O Homem e o Ritmo", no Congresso de Artistas Russos (N. da T.).

[24] Maximilien Gardel (1741-1787), bailarino, professor e principal reformador do balé francês do século XVIII (N. da T.).

Eu procurei interpretar a personagem de Don Juan de acordo com o princípio do teatro de máscara[25]. Mas ninguém percebeu a máscara sobre o rosto do intérprete de Don Juan, nem mesmo um crítico de arte como Benois.

"Molière ama Don Juan, Don Juan é seu herói, e como todos os heróis, também é um pouco o retrato de seu autor. Nessas condições, substituir esse herói por um tipo satírico [...] não é somente um erro, mas algo pior que isso"[26].

É assim que Benois concebe o Don Juan de Molière. Ele gostaria de ver em Don Juan a personagem do "sedutor de Sevilha" tal como o pintaram Tirso de Molina, Byron, Púschkin.

Ao passar de um poeta a outro, Don Juan conservou os traços fundamentais de seu caráter, mas, como um espelho, ele refletiu os mais diversos e a expressão dos mais variados ideais sociais.

Benois esqueceu completamente que, se Molière voltou-se para essa personagem, Don Juan não era para ele um objetivo em si mesmo, mas apenas um meio.

Molière escreveu *Don Juan* depois da tempestade de furor que *Tartufo* tinha provocado nos meios do clero e da nobreza. Imputou-se a Molière toda uma série de crimes ignóbeis, e os inimigos do poeta buscavam com avidez um castigo que fosse digno dele. Molière só poderia responder a essa injustiça com suas próprias armas. E para fazer a sátira da categoria dos membros da Igreja e da hipocrisia dos representantes da aristocracia, que ele odiava, agarrou-se em Don Juan como a uma tábua de salvação. Molière coloca em sua peça toda uma série de cenas e de réplicas particulares, que vão contra o tom geral da ação e o caráter fundamental da personagem principal, somente para vingar-se com dignidade daqueles que contribuiram para o fracasso de *Tartufo*. Se Molière fez desse "astuto saltitante, dançante e amaneirado"[27] um objeto de riso e ultraje, foi precisamente para oferecer-lhe como alvo às violentas invectivas dirigidas contra o orgulho e a vaidade, que o poeta odiava. E ao mesmo tempo, pela boca desse cavalheiro frívolo de que acaba de zombar, Molière faz uma análise espiritual dos dois vícios predominantes nessa época – a hipocrisia e a beatice.

---

[25] No Teatro Imperial Alexandrínski. A estréia foi em 9 de novembro de 1910 (N. do A.).

[26] *Retch* (*O Discurso*), n. 318, 19 de novembro de 1910 (N. do A.).

[27] *Retch* (*O Discurso*), n. 318, 19 de novembro de 1910 (N. do A.).

Também não devemos esquecer que, ao enorme desgosto que a interdição de *Tartufo* na cena causou a Molière, se acrescenta um drama em sua vida pessoal. "Sua mulher, incapaz de apreciar o gênio de seu marido e seus sinceros sentimentos, o enganava com os mais indignos de seus rivais, apaixonava-se pelos tagarelas de salão que tinham por única vantagem a nobreza de seu nascimento. Molière não perdia uma oportunidade de escarnecer dos *marquis ridicules*"[28]. Agora, é sob a capa de Don Juan que ele volta a atacar os seus rivais.

Para Molière a cena dos pastores é menos necessária para caracterizar seu herói do que para derramar o fluxo atordoante de suas cenas cômicas sobre o drama do homem, privado de sua felicidade familiar por personagens frívolas e egoístas, "destruidores de corações femininos".

É evidente que, para Molière, Don Juan – é uma marionete, que o autor necessita para acertar as contas com a inumerável multidão de seus inimigos. Don Juan, para Molière, é o portador de uma máscara. Ora nós vemos a máscara da dissolução dos costumes, da irreligião, do cinismo e da hipocrisia de um cortesão do Rei-Sol, ora a do autor-acusador, ora a máscara de pesadelo que sufoca o próprio autor, essa máscara torturante que ele precisa colocar nos espetáculos da corte, ou então perante sua mulher infiel. E é apenas no final que o autor dá à sua marionete a máscara de *O Burlador de Sevilha* que havia visto nas companhias italianas em turnê.

O mais belo elogio que poderiam sonhar o cenógrafo[29] e o encenador[30] de *Don Juan* de Molière foi feito por Benois, quando denominou esse espetáculo de "*balagan* sofisticado".

O teatro de máscara sempre foi Teatro de Feira, e a ideia de que a arte do ator deve estar fundamentada sobre um profundo amor pela máscara, pelo gesto e pelo movimento, está indissoluvelmente ligada à noção de Teatro de Feira.

---

[28] *Artist.* (*Os Artistas.*), 1890, n. 9 (N. do A.).

[29] A. I. Golóvin (N. do A.).

[30] O autor deste livro (N. do A.).

Aqueles que se ocupam em reformar o teatro contemporâneo sonham em encarnar sobre a cena os princípios do Teatro de Feira. Aos céticos, entretanto, parece que o cinema cria um obstáculo ao renascimento dos princípios do Teatro de Feira.

Cada vez que se fala em ressuscitar o Teatro de Feira, encontra-se pessoas que negam absolutamente a necessidade cênica dessas técnicas, ou então prosélitos do cinema que querem que o teatro tome o cinema a seu serviço.

Os defensores do cinema dão uma importância excessiva a esse ídolo da vida moderna. O cinema é um instrumento científico de uma importância indiscutível quando permite fazer espetaculares demonstrações; o cinema – é um jornal com imagens (atualidades cotidianas), para alguns ele chega mesmo (um horror!) a substituir as viagens. O cinema não tem lugar no domínio da arte, mesmo quando pretende contentar-se como um acessório. E se o cinema, não se sabe por que razão, utiliza também o nome de teatro[31], é simplesmente porque, na época em que o naturalismo suscitava um interesse particularmente apaixonado (interesse que já esfriou consideravelmente), colocou-se a serviço do teatro tudo aquilo que continha elementos mecânicos.

O extraordinário sucesso do cinema explica-se em primeiro lugar pelo extremo entusiasmo pelo naturalismo que caracterizava as largas massas no final do século XIX e no início do século XX.

Os severos quadros das tragédias clássicas primeiro deram lugar à suavidade dos devaneios românticos sobre o passado. Depois o romantismo, por seu turno, deveria ceder o passo aos defensores do drama naturalista.

Os naturalistas exibiram este *slogan*: representar a vida "tal como ela é", misturando assim dois conceitos em arte: a ideia e a forma.

Embora reprovando aos clássicos e aos românticos sua paixão pela forma, os naturalistas também se dedicaram a aperfeiçoá-la, e transformaram a arte em fotografia.

---

[31] O termo Cine-Teatro (Kino-Teatr) que nomeava os cinemas no inicio do século XX são, ainda hoje, usados na Rússia (N. da T.).

A eletricidade veio em sua ajuda, e o resultado é o cinema – comovente síntese do princípio da fotografia e de uma técnica.

Depois de ter banido a ficção do teatro, o naturalismo deveria, logicamente, banir também as cores, e pelo menos a dicção afetada dos atores.

E o cinema vingou tomando para si o desenvolvimento do natural, substituindo as cores dos figurinos e dos cenários por uma tela em branco e preto, e perscindindo do uso da palavra.

O cinema é a realização do sonho dos que aspiram a uma fotografia da vida, ao mesmo tempo em que é um exemplo claro do entusiasmo pelo quase natural.

De uma importância incontestável para a ciência, o cinema, quando se quer fazê-lo colaborar com a arte, sente por si mesmo sua impotência e tenta em vão agregar-se àquilo que denominamos arte. Daí sua tentativa em rejeitar o princípio da fotografia: ele reconhece que é necessário justificar a primeira metade de sua dupla denominação, "teatro-cinema", mas, enquanto o teatro – é arte, a fotografia – não é arte. E o cinema apressa-se em incorporar de qualquer maneira elementos estranhos à sua natureza mecânica; e eis que ele tenta introduzir em suas realizações a cor, a música, a declamação e o canto.

Assim como todos os teatros que continuam a divulgar o drama e a literatura dramática naturalistas, que são bons sobretudo para serem lidos, não podem impedir que se desenvolvam peças autenticamente teatrais e nada naturalistas, também o cinema não pode impedir que a ideia do Teatro de Feira esteja no ar.

Agora que reina o cinema, eis que nos parece que o Teatro de Feira não existe mais. Mas o Teatro de Feira é eterno. Seus heróis não morrem. Somente mudaram as aparências e tomaram novas formas. Os heróis das antigas *atelanas*, Maccus, o tolo e Pappus, o ingênuo, ressuscitaram vinte séculos depois para tornarem-se Arlequim e Pantaleão, principais personagens do Teatro de Feira do Renascimento (*Commedia dell'Arte*). E o público dessa época não ouvia tanto as palavras quanto via uma abundante riqueza de movimentos, desde bastonadas até acrobacias, passando por todos os divertimentos próprios ao teatro.

O Teatro de Feira é eterno. Mesmo se seus princípios foram temporariamente banidos da esfera do teatro, sabemos que estão solidamente inscritos nos textos manuscritos dos verdadeiros escritores de teatro.

Molière, o maior autor cômico francês, e ao mesmo tempo *grand divertisseur* do Rei-Sol, representou em suas comédias-balés o que tinha visto quando criança no Teatro de Feira de Gaultier-Garguille, assistido por seus famosos *collaborateurs* Turlupin e Gros-Guillaume, bem como nos estrados da praça da feira de Saint-Germain.

Lá, a multidão divertia-se com os espetáculos de marionetes.

> A julgar pelo pequeno número, infelizmente muito pequeno, de peças para marionetes que chegaram até nós, e pelos numerosos testemunhos dos contemporâneos, o teatro de marionetes se distinguia em sua pobreza pela audácia profunda de seus achados e a universalidade de sua sátira, os fracassos da política francesa, as sujas intrigas da corte, as monstruosidades da vida social, a divisão da sociedade em castas, os costumes dos nobres, os dos comerciantes, tudo era igualmente pretexto para as zombarias das audaciosas marionetes (Alexei N. Vesseloski)[32].

Aqui Molière armazena essa força denunciadora que mais tarde o poder e a aristocracia combaterão.

Na feira de Saint-Germain, Molière viu como as farsas populares eram representadas alegremente sob um teto de lona, como os acrobatas rodopiavam ao som dos tambores e dos guizos, como o charlatão andarilho, o prestidigitador e o curandeiro todo-poderoso atraíam a curiosidade de uma multidão.

Molière aprendeu com os atores ambulantes das trupes italianas. Foi com eles, assistindo às comédias de Pietro Aretino, que encontrou a personagem Tartufo, como das bufonarias italianas e retirou o tipo Sganarelo. *O Despeito Amoroso* – foi inteiramente imitada dos italianos. Quanto ao *Doente Imaginário* e ao *Senhor de Pourceaugnac*, Molière inspirou-se em toda uma série de roteiros do Teatro de Feira italiano cujo tema eram os médicos (*Arlequim, Médico Volante* etc.).

---

[32] Historiador de literatura e de teatro. Meierhold cita os seus *Estudos sobre Molière* (N. da T.).

Banidos do teatro contemporâneo, os princípios do Teatro de Feira refugiaram-se por enquanto nos *cabarets* franceses, nos *Ueberbrettl* alemães, nos *music-halls* e nas *variétés*[33] do mundo inteiro.

Basta ler o manifesto dos *Ueberbrettl* de Von Wolzogen[34] para ver que ele é, de fato, uma apologia dos princípios do Teatro de Feira.

Não se deve desprezar a arte das *variétés*. Assim anuncia esse manifesto. Ela deita raízes profundas nas entranhas de nossa época. Seria um erro considerar essa arte "uma deformação passageira do gosto".

Preferimos as *variétés*, prossegue o autor, aos grandes teatros, com suas peças que ocupam a noite inteira, cheias de tristes acontecimentos narrados com grande eloquência. E se preferimos as *variétés* no teatro, não é pelo empobrecimento de espírito que gostariam de nos imputar certos pseudo-Catões[35] e outros *laudatores temporis acti*. É exatamente o contrário. Aspiramos à brevidade e à profundidade, à clareza e à sã concisão.

As grandes descobertas e as mudanças da técnica e do espírito contemporâneo novamente aceleraram a cadência do pulso mundial. Não dominamos o tempo. Por isso exigimos em todos os campos brevidade e precisão. Para contrabalançar audaciosamente a decadência testemunhada pela fragilidade e pelo exagero de detalhes, apelamos à precisão, à profundidade e à vivacidade. Sempre e em todos os lugares, só visamos o que é grande.

---

[33] Eu não falo, evidentimente, das *variedades* que G. Fuchs ridicularizou e que se apresentam, segundo sua expressão, como um "Simplicissimus-stil" (estilo da revista humorística *Simplicissimus*), transportado para os palcos diretamente das páginas desta revista de Munique. E devo também fazer algumas reservas: dois terços dos números apresentados não têm nada em comum com a arte e, entretanto, são precisamente esses pequenos teatros, e o único terço de suas "atrações", que são mais artísticos que todos os teatros pretensamente sérios nutridos de péssima literatura (N. do A.).

[34] Ernst von Wolzogen (1855-1934), crítico, escritor alemão. Fundou no início do Século XX o primeiro cabaré – os *Uberbreti Cabare* um jogo do termo *Übermensch* de Nietzsche. Seu manifesto foi publicado por Carl von Levetzov, *Ernst von Wolzogen's offizielles Repertoir. Erster Band. Buntes Theater*, Berlin, Julius Bard Verlag, 1902 (N. da T.).

[35] Marcus Porcius Cato (234-149 a.C.) defensor da reforma moral da nobreza romana pregando a austeridade de costumes e o retorno à simplicidade (N. da T.).

Não é verdade que não saibamos rir. Sem dúvida, o riso estúpido e amorfo do cretino está morto em nós. Em compensação, o nosso é breve, harmonioso, é o riso de um homem cultivado que aprendeu a ver as coisas do alto e em profundidade.

Profundidade e concisão, brevidade e contrastes! O pálido pierrô de longas pernas desliza sobre a cena, e o espectador adivinha nesse movimento a eterna tragédia da humanidade que sofre em silêncio, e eis que, sucedendo a esta visão, irrompe uma viva arlequinada. O trágico dá lugar ao cômico, a canção sentimental dá lugar à sátira violenta.

Encontramos nesse manifesto a apologia do procedimento favorito do Teatro de Feira, o *grotesco*.

> Entende-se por grotesco (do italiano *grottesco*) um gênero literário, musical e plástico grosseiramente cômico. O grotesco limita-se essencialmente a uma extravagância monstruosa, é a obra de um humor que associa, sem razão aparente, os conceitos mais dessemelhantes porque, *ignorando os detalhes e só jogando a partir de sua própria originalidade, ele só se apropria daquilo que convém à sua alegria de viver e à sua atitude caprichosa e brincalhona perante a vida*[36].

Essa forma abre ao criador os mais maravilhosos horizontes.

O que prevalece sou *eu*, é minha própria atitude perante o mundo. E todos os materiais de minha arte, em vez de se referir à verdade do real, dependem unicamente de meu capricho de artista.

> Não é na capacidade de refletir a plenitude da realidade, ou, dito de outra maneira, das representações e de suas transformações no tempo, que reside a arte. Ela decompõe o real utilizando tanto formas espaciais quanto formas temporais. Por isso a arte liga-se ora à ideia ora à mudança das ideias: no primeiro caso surgem as formas estéticas espacializadas, no segundo, as formas temporais. *É a impossibilidade de abarcar o real em toda sua plenitude que funda a esquematização da realidade (e, em particular, a estilização)*[37].

---

[36] *Grande Enciclopédia* de 1902. O grifo é meu (N. do A.).

[37] Andréi Biely, "As Formas da Arte", *Simbolismo*, segunda parte. O grifo é meu (N. do A.).

Há ainda na estilização uma certa verossimilhança. E o estilizador também surge como analista *par excellence* (Kuzmin[38], Bilibin[39]).

"Esquematização". Esta palavra soa como se implicasse em um certo empobrecimento da realidade. Como se em algum lugar se perdesse algo de sua plenitude.

Segunda etapa no caminho da estilização, o grotesco soube regular definitivamente sua relação com a análise. Seu método é rigorosamente sintético. O grotesco, negligenciando sem compromisso todos os detalhes, cria (com "uma inverossimilhança convencional"[40], é claro) toda a plenitude da vida.

A estilização empobrece a vida reduzindo à unidade típica a riqueza da experiência humana.

O grotesco não se limita *somente* ao que é baixo ou *somente* ao que é elevado. O grotesco associa os contrários, exacerbando conscientemente as contradições e *só jogando a partir de sua própria originalidade.*

Em Hoffmann, os fantasmas preocupam-se com seus males de estômago, a sarça de lírios de fogo transforma-se no roupão colorido de Lindkhorst, e o estudante Anselmo enfia-se em uma garrafa.

Em Tirso de Molina, ao monólogo do herói que, como os sons majestosos do órgão católico, coloca o espectador em um registro solene, sucede o monólogo de um *gracioso*[41] cujas saídas cômicas desmancham instantaneamente o piedoso sorriso no rosto do espectador, forçando-o a rir o rude riso de um bárbaro medieval.

Sob uma chuvosa tarde de outono, um cortejo fúnebre passa pelas ruas. As atitudes das pessoas que seguem o enterro testemunham uma profunda dor. Mas eis que o vento arranca o chapéu de um dos aflitos; ele se abaixa para pegá-lo, mas o vento arremessa o chapéu de poça em poça. Cada salto do senhor curvado que corre atrás do seu chapéu faz sua silhueta dançar de maneira tão cômica que o sombrio cortejo de luto é imediatamente transfigurado por uma mão diabólica, e surge o movimento de uma multidão em festa.

---

[38] Sobre M. A. Kuzmin, ver supra, n. 59, p. 296 (N. da T.).

[39] I. I. Bilibin (1876-1942), cenógrafo, aluno de I. E. Repin. Atuando desde 1907, trabalhou no Teatro Antigo e nos espetáculos de Diaghilev em Paris Especializou-se em produzir cenários para peças inspiradas nos contos russos (N. da T.).

[40] Expressão de Púschkin; ver infra, p. 347 (N. da T.).

[41] Personagem da comédia espanhola (N. da T.).

Se fosse possível alcançar em cena um efeito semelhante!

"O contraste". Só se utiliza o grotesco para criar contrastes, ou para acusá-los?! O grotesco não é um fim em si mesmo? Como o estilo gótico de uma catedral, por exemplo. A flecha lançada contra o céu exprime o *pathos* do homem em oração, enquanto os relevos de suas diferentes partes, decoradas com figuras monstruosas e terríveis, atraem as almas para o inferno. A luxúria animal, a voluptuosidade herética, as monstruosidades insuportáveis da vida – tudo isso parece destinado a preservar da desmedida os impulsos idealistas e dissuadi-los a não submergir no ascetismo. Como no gótico tudo se equilibra de maneira surpreendente: a afirmação e a negação, o celeste e o terrestre, o belo e o monstruoso, assim o grotesco, procurando enfeitar a monstruosidade, impede a Beleza de cair no sentimentalismo (no sentido schilleriano do termo).

O grotesco constitui uma nova abordagem do cotidiano.

O grotesco aprofunda o cotidiano a tal ponto que ele deixa de parecer simplesmente natural.

Na vida, naquilo que vemos, existe ainda uma imensa região indecifrável. Na busca do supranatural, o grotesco associa sinteticamente a quintessência dos contrários, cria a imagem do fenomenal, leva o espectador a tentar resolver o enigma do inconcebível.

A. Blok (1° e 3° atos de *A Desconhecida*), F. Sologub (*Vanka, o Intendente* e *O Pajem Jean*), F. Wedekind[42] (*O Espírito da Terra, A Caixa de Pandora, O Despertar da Primavera*), souberam manter-se no domínio do drama realista dando ao mesmo tempo uma nova abordagem do cotidiano. E foi o grotesco que os ajudou, o grotesco graças ao qual conseguiram obter extraordinários efeitos no drama realista.

Nas peças que citamos, os dramaturgos fazem intervir um tipo de realismo que obriga o espectador a se desdobrar para acompanhar o que se passa em cena.

---

[42] Em F. Wedekind, infelizmente, duas coisas aborrecem muito, sua falta de gosto e sua tendência a introduzir em cena elementos de má literatura (N. do A.).

Manter continuamente no espectador uma dupla atitude em relação à ação cênica que se desenvolve em movimentos contrastantes, não é esse o objetivo do grotesco no teatro?

O que funda o grotesco é o desejo constante do criador de tirar o espectador de um plano que ele acaba de compreender para projetá-lo em um outro, que ele não esperava de maneira alguma.

"Entende-se por grotesco um gênero literário, musical e plástico grosseiramente cômico". Por que "grosseiramente cômico"? E o grotesco é *unicamente cômico*?

Nenhum autor de obras puramente humorísticas reuniu sinteticamente, sem nenhuma razão aparente, os fenômenos naturais mais dessemelhantes.

O grotesco não é somente cômico, como aquele que Flögel[43] estudou em *Geschichte des Groteskkomischen (História do Grotesco Cômico)*, há também um grotesco trágico, que encontramos nos desenhos de Goya, nas narrativas aterradoras de Edgar Poe, e, sobretudo certamente em E. T. A. Hoffmann.

E nosso Blok, em seus dramas líricos, seguiu o caminho do grotesco tal como o concebiam esses mestres.

Bom dia, mundo. Estás de novo aqui comigo!
Há tanto tempo tua alma está junto à minha!
Vou respirar o sopro da tua primavera
Por tua janela dourada![44]

Eis o que grita Arlequim ao céu de Petersburgo, frio e estrelado, antes de se jogar pela janela. Mas "a vista que se descortina por trás dessa janela não passa de um cenário pintado sobre o papel".

O fantoche deixou seu corpo cair em convulsões na boca de cena, e grita ao público que está perdendo através de sua ferida todo seu suco de *kliokveni*[45].

A ornamentação, introduzida no século xv pela pintura do Renascimento, e cujo modelo foi tomado das construções subterrâneas (*grottes*) da antiga Roma, nas termas e nos palácios imperiais, tomou a forma de entrelaçamentos simétricos de plantas estilizadas e de silhuetas de animais fantásticos, de sátiros, de centauros e de outros seres mitológicos, de máscaras, de guirlandas de frutas, de pássaros, de insetos, de armas e de vasos.

---

[43] Karl Friedrich. Flögel (1727-1788), historiador alemão de literatura que escreve um dos primeiros livros consagrados ao grotesco (N. da T.).

[44] *Balagantchick* (*A Barraca de Feira*), de A. Blok. Foi encenado por Meierhold em 1906, no Teatro Vera F. Komissarjevskaia (N. da T.).

[45] Suco de frutas vermelhas muito comum na Rússia (N. da T.).

Não é essa particular acepção do grotesco que se reflete na encarnação cênica que dá Sapúnov das figuras de *A Echarpe de Colombina*, pantomima de Schnitzler-Dapertutto[46]?

Para criar o grotesco cênico, Sapúnov transformou Gigolo em um papagaio, penteando os cabelos de sua peruca de trás para frente, como plumas, e retorcendo como uma cauda as fraldas de suas vestes.

Púschkin, em uma pequena peça cuja ação remete à Idade Média, coloca em cena dois camponeses que batem com golpes de foice nas patas dos cavalos dos senhores; "os cavalos feridos caem, enquanto os outros se enfurecem", precisa o autor.

Púschkin sugeria prestar-se particular atenção "aos antigos, a suas máscaras trágicas e à dualidade da personagem teatral"[47]; Púschkin elogiava a "inverossimilhança convencional", como poderia querer que quando sua peça fosse encenada, trouxessem ao palco cavalos de verdade, ensinando-os antes a cair e a enfurecer-se?

Dando essa indicação cênica, Púschkin parece prever que o ator do século XX entrará em cena montado sobre um cavalo de madeira, como foi feito em *Robin e Marion*[48], a pastoral de Adam de la Halle, ou carregado por maquinistas cobertos de uma carapaça e portando uma cabeça de cavalo feita de papel machê, como na peça de E. Znosko-Boróvski, *O Príncipe Transformado*[49].

E é sobre tais cavalos que o príncipe e seu séquito encontraram o meio de realizar sua longa viagem.

O cenógrafo tinha curvado o pescoço dos cavalos em um arco tão agudo, suas cabeças possuíam plumas de avestruz tão ridículas, que os desajeitados maquinistas dissimulados sob a carapaça não precisavam fazer muita coisa para evocar os movimentos de galope ligeira e graciosamente empinados.

---

[46] Sobre a pantomima, ver supra, p. 55-56 (N. da T.).

[47] Rascunhos de cartas (em francês) a Raevski, 1829 (N. do A.).

[48] Encenação de N. N. Evrêinov no Starinii Teatro (Teatro Antigo) com cenários de M. V. Dobujinski (N. do A.).

[49] Encenação do Doutor Dapertutto na Casa dos Intermédios, cenários de S. L. Sudéikin (N. do A.).

Nessa mesma peça, o jovem príncipe, voltando de viagem, fica sabendo da morte do rei, seu pai. E os cortesãos, ao proclamá-lo rei, colocam no jovem uma peruca e uma longa barba branca. Sob os olhos do público, o jovem príncipe se transforma então em um venerável ancião, de acordo com a ideia que se faz do soberano de um reino de contos de fadas.

Em *A Barraca de Feira*, de Blok, no primeiro quadro há em cena uma longa mesa, coberta com um pano preto que desce até o chão, e colocada paralelamente à boca de cena. Os "místicos" sentam-se a essa mesa, de maneira que o público só possa ver a parte de cima dos seus corpos. Terrificados por uma réplica, os místicos abaixam as cabeças, de forma que subitamente só ficam à mesa bustos sem braços e sem cabeças. É que os contornos dos corpos eram feitos *em papelão*, no qual, em giz e fuligem, haviam sido pintados sobrecasacas, peitilhos, colarinhos e punhos de camisa. Os braços dos atores eram enfiados em orifícios redondos abertos nos bustos de papelão e a suas cabeças, apoiadas sobre os colarinhos.

Em Hoffmann, uma marionete lamenta ter, em lugar do coração, um mecanismo de relógio.

No grotesco cênico, como no grotesco de Hoffmann, é importante *o motivo da substituição*. Acontece o mesmo em Jacques Callot. Hoffmann escreveu a propósito desse espantoso desenhista: "Mesmo nos desenhos retirados da vida (cortejos, guerras), há uma fisionomia muito particular, plena de vida, que dá a suas figuras e a seus grupos *algo de familiar e de estranho ao mesmo tempo*". Sob a cobertura do grotesco, "as personagens ridículas de Callot revelam a um observador arguto *misteriosas alusões*"[50].

A arte do grotesco fundamenta-se na luta entre forma e conteúdo. O grotesco esforça-se por subordinar o psicologismo a um objetivo ornamental. Eis porque, em todos os teatros onde reina o grotesco, o aspecto ornamental no sentido amplo do termo tem tanta importância (teatro japonês). Não somente a ambientação e a arquitetura da cena e do próprio teatro eram ornamentais: mas também a mímica, os movimentos do corpo, os gestos e as atitudes dos atores; é no aspecto ornamental que reside sua expressividade. Por isso os elementos coreográficos fazem parte integrante dos procedimentos do grotesco; somente a dança pode subordinar as concepções grotescas a um objetivo ornamental. Não é sem razão que os gregos buscaram a dança em todos os movimentos rítmicos, mesmo na marcha. Não é sem razão que os movimentos do ator japonês, que oferece em cena uma flor a sua bem-amada, evocam uma dama dançando uma quadrilha japonesa, com balanços da parte superior do busto, leves inclinações e rotações da cabeça, gestos afetados dos braços estendidos à esquerda e à direita.

---

[50] Grifo meu (N. do A.).

"*Não é verdade que o corpo, suas linhas, seus movimentos harmoniosos, cantam por eles mesmos, como sons?*"

A essa pergunta, retirada de *A Desconhecida*, de Blok, respondemos afirmativamente quando a arte do grotesco na luta entre a forma e o conteúdo faz triunfar a primeira, então a alma do grotesco tornar-se a alma da cena.

O fantástico afirmar-se-á na representação com sua própria originalidade; existirá a alegria de viver tanto no cômico quanto no trágico; um aspecto demoníaco na ironia mais profunda; o tragicômico no cotidiano; aspirar-se-á à inverossimilhança convencional, às alusões misteriosas, às substituições e às transformações; sufocar-se-á no romântico seu deplorável aspecto sentimental. A dissonância surgirá em harmoniosa beleza, e é no cotidiano que se transcenderá o cotidiano.

Lista de Trabalhos de Encenação

1905-1912

	PEÇA	AUTORES, TRADUTORES, COMPOSITORES	CENÓGRAFOS	TEATRO	ANO
I	*A Morte de Tintagiles*	de M. Maeterlinck A Rêmizov (tradução) I. A Sats (música)	S. I. Sudéikin (Atos I, II e III) N. Sapúnov (Atos IV e V)		
II	*Schluck et Jaú*	de G. Hauptmann I. Baltrouchaitis (tradução) R. Gliére (música) V. E. Repman (codiretor)	N. P. Oulianov	Teatro-Studio de Moscou	1905 (verão e estréia no outono) NB. O teatro não foi aberto
III	*A Neve*	de S. Przybyszewski Rêmizov (tradução) A. e S.	V. I. Deníssov		
IV	*A Comédia do Amor*	de H. Ibsen	V. I. Deníssov (1ª. variante) V. I. Deníssov (2ª. variante)	Teatro V. F. Komissarjevskaia (Petersburgo)	22/1/1907
V	*Os Espectros*	de H. Ibsen C. D. Balmont	C. C. Kostin	Confraria do Novo Drama[1] (Poltava)	Verão de 1906
VI	*Caim*	de A. Dymov	C. C. Kostin	Confraria do Novo Drama (Poltava)	Verão de 1906
VII	*O Grito da Vida*	de A. Schnitzler V. E. Meierhold (tradução)	C. C. Kostin	Confraria do Novo Drama (Poltava)	Verão de 1906

---

[1] A Confraria do Novo Drama apresentou minhas encenações em: Kherson, no inverno de 1902-03; Nicolaiev, durante a quaresma de 1903; Sebastopol, na primavera de 1903; Kherson, no inverno de 1903-04; Nicolaiev, durante a quaresma de 1904; Penza, no outona de 1904; Tiflis, no inverno de 1904-05; Nicolaiev, na primavera de 1905; Tiflis, na quaresma de 1906; Novatcherkassk, na primavera de 1906; Rostov -sur-le-Don, na primaveva de 1906 e a Poltova, no verão de 1906.

	PEÇA	AUTORES, TRADUTORES, COMPOSITORES	CENÓGRAFOS	TEATRO	ANO
VIII	*Hedda Gabler*	de H. Ibsen A. e P. Ganzen P. M. Lartsev (redator da tradução)	C. C. Kostin, N. Sapúnov (cenário e adereços) V. D. Milioti (figurinos)	Teatro V. F. Komissarjévskaia (São Petersburgo)	10/11/1906 (Verão)
IX	*Na Cidade*	de S. Iuchkévitch P. M. Iartsev (codiretor)	V. C. Kolenda	Teatro V. F. Komissarjévskaia	13/11/1906
X	*O Eterno Conto*	de S. Przybyszewski E. Tropovski P. M. Iartsev (codiretor)	V. I. Deníssov	Teatro V. F. Komissarjévskaia	4/12/1906
XI	*Irmã Beatriz*	M. Maeterlinck M. Somov A. C. Liadov (musica)	S. I. Sudékine	Teatro V. F. Komissarjévskaia	22/11/1906
XII	*O Milagre de Santo Antônio*	M. Maeterlinck E. Mattern e V. Binchtok	C. C. Kostin V. C. Kolenda	Confraria do Novo Drama (Poltava) Teatro V. F. Komissarjévskaia	1906 (Verão) 30/12/1906
XIII	*A Barraca de Feira*	A. Blok M. A Kuzmin (música)	N. N. Sapúnov	Teatro V. F. Komissarjévskaia	30/12/1906
XIV	*A Tragédia do Amor*	J. Heiberg Tiraspolskaia	V. I. Sureniants	Teatro V. F. Komissarjévskaia	8/01/1907
XV	*O Casamento de Zobeide*	V. von Hofmannsthal O. N. Tchiumina	B. I. Anisfeld	Teatro V. F. Komissarjévskaia	1907
XVI	*Casa de Boneca*	H. Ibsen A e P. Ganzen		Teatro V. F. Komissarjévskaia	(1906)

XVII	*A Vida do Homem*	L. Andreiv	Os cenários e os adereços foram concebidos segundo o meu plano e indicações	Teatro V. F. Komissarjévskaia	1907
XVIII	*O Despertar da Primavera*	F. Wedeking Feder e F. Sologub	V. I. Deníssov	Teatro V. F. Komissarjévskaia	15/11/1907
XIX	*Pelléas e Melisande*	M. Maeterlinck V. Briússov S. Spiess von Echenbruch (música)	V. I. Deníssov	Teatro V. F. Komissarjevskaia	10/10/1907
XX	*A Vitória da Morte*	F. Sologub	Os cenários foram concebidos segundo o meu plano e indicações. Realizador Popov	Teatro V. F. Komissarjevskaia	6/11/1907
XXI	*Petrouchka* (1 ato)	P. P. Potemkine V. F. Nouvel (música)	M. V. Dobujinski	Teatro Baía	1908
XXII	*O Passado de Usher* (1 ato)	Trakhtenberg V. G. Karatíguin (música)	M. V. Dobujinski (cenário) Tchembers (figurinos)	Teatro Baía	1908
XXIII	*A Honra e Vingança* (1 ato)	F. Sologub	I. I. Bilibin	Teatro Baía	1908

	PEÇA	AUTORES, TRADUTORES, COMPOSITORES	CENÓGRAFOS	TEATRO	ANO
XXIV	*A Echarpe da Colombina*	A. Schnitzler Doutor Dapertutto (adaptação) Donani (música) S. M. Nadejdine, V. I. Presniakov e A Bolm (encenação dos episódios dançados)	N. N. Sapúnov	Casa dos Intermezzos	Temporada 1910/1911
XXV	*O Príncipe Transformado*	E. Znosko-Boróvski	S. I. Sudékin	Casa dos Intermezzos	Temporada 1910/1911
XXVI	*Arlequim Intermediário*	V. N. Soloviov V. Spiess von Echenbruch e I. L. De Bour (música)	K. I. Evseev	Estrada da Assembleia dos Nobres	8/11/1911
			N. I. Kulbin	Terioki (Finlândia) Confraria dos atores, Pintores, Escritores e Músicos	1912 (Verão)
XXVII	*Os Amorosos*	Doutor Dapertutto Composição sobre dois prelúdios de C. Debussy	V. Chukhaev e A. Iakovlev (sob a direção de A. I. Golóvin) N. I. Kulbin	Representação privada na casa de O. e N. Karabtchevski (palco em semi-círculo), Terioki (Finlândia) Confraria dos Atores, Pintores, Escritores e Músicos	Temporada de 1911/1912 1912 (Verão)
XVIII	*A Devoção da Cruz*	Calderón C. D. Balmont	S. I. Sudékin	Teatro da Torre (apartamento de V. Ivaánov)	19/04/1910
			I. M. Bondi	Terioki (Finlândia) Confraria dos Atores, Pintores, Escritores e Músicos	1912 (Verão)
XIX	*Culpados ou Inocentes?*	Strindberg A. e P. Ganzen	I. M. Bondi	Terioki (Finlândia) Confraria dos Atores, Pintores, Escritores e Músicos	Verão de 1912

ENCENAÇÕES NOS TEATROS IMPERIAIS DE PETERSBURGO

	PEÇA	AUTORES, TRADUTORES, COMPOSITORES	CENÓGRAFOS	TEATRO	ANO
XXX	*O Limiar do Reino*	K. Hamsun Tradução baseada na edição de V. N. Sabline	A. I. Golóvin	Teatro Alexandrínski	30/09/1908
XXXI	*Tristão e Isolda*	R. Wagner V. Kolomiitsev	Prince A. K. Chervachidzé	Teatro Mariínski	30/10/1909
XXXII	*Tantriss, o Bufão*	E. Hardt P. Potemkin (redator da tradução – M. A. Kuzmin e V. Ivánov) M. A. Kuzmin (música)	Prince A. K. Chervachidzé	Teatro Alexandrínski	9/3/1910
XXXIII	*Don Juan*	Molière V. Rodislavski Música de Rameau, com arranjos de V. D. Karatyguine	A. I. Golóvin	Teatro Alexandrínski	9/11/1910
XXXIV	*Boris Godunov*	M. P. Moussorgski Legat (encenação da polonesa)	A. I. Golóvin	Teatro Mariínski	6/01/1910
XXXV	*O Cabaré Vermelho*	I. Beliaáv M. L. Kouzmine (música)	A. I. Golóvin	Teatro Alexandrínski	23/3/1911
XXXVI	*O Cadáver Vivo*	L. N. Tolstói A. L. Zagarov (codiretor)	K. A. Korovin	Teatro Alexandrínski	28/09/1911

	PEÇA	AUTORES, TRADUTORES, COMPOSITORES	CENÓGRAFOS	TEATRO	ANO
XXXVII	*Orpheu*	C. W. Gluck V. Kolomiitsev M. M. Fokine (encenação dos balés)	A. I. Golóvin	Teatro Mariínski	21/12/1911
XXXVIII	*O Refém da Vida*	F. Sologoub V. G. Karatyguine (música)	A. I. Golóvin	Teatro Alexandrínski	6/11/1912
XXXIX	*Mascarada*	M. I. Lermontov A. K. Glazunov (música)	A. I. Golóvin	Teatro Alexandrínski	Encenação em preparação
XL	*Electra*	R. Strauss H. Von Hofmannsthal M. Kuzmine (música)	A. I. Golóvin	Teatro Mariínski	Encenação em preparação
XLI	*O Reino de Maio*	C. W. Gluck L. M. Vassilevski	A. I. Golóvin	Teatro Mariínski	Encenação em preparação

COMENTÁRIOS À LISTA DOS TRABALHOS DE ENCENAÇÃO

A arte do teatro reencontra a arte da forma.

A tarefa cenográfica deve fundir-se à ação dramática, posta em movimento pelo jogo do ator; desta forma, deve se manifestar uma estrita correspondência entre a ideia fundamental e a música interior da obra, entre as nuanças psicológicas e o estilo, o aspecto ornamental da encenação.

Na *mise-en-scène* e no jogo do ator elaboram-se novos procedimentos de representação deliberadamente convencionais. Às formas da arte teatral associam-se elementos de uma concisão premeditada – em cena nada pode ser fortuito.

Em certos casos, o ator coloca-se o mais próximo possível do espectador. Isto o liberta das contingências do cotidiano que sempre engendram um aparato cênico pesado. Isto dá à mímica do ator uma expressividade mais refinada. Isto ajuda a voz do ator a atingir matizes mais sutis, aumenta a receptividade do espectador e abole de alguma forma a linha que o separa do ator.

Atitudes, movimentos e gestos dos atores tornam-se os próprios meios da expressividade e submetem-se às leis do ritmo. Atitudes, movimentos e gestos nascem das palavras e de suas propriedades expressivas, e, reciprocamente, as palavras vêm aperfeiçoar as construções plásticas.

Mas é o próprio ator que deve derramar, em uma forma dada, um conteúdo apropriado. O ator que não o consegue não sofre apenas um fracasso pessoal, mas ainda leva consigo para o abismo toda a encenação. É o que muitas vezes aconteceu quando novas formas cênicas, sugeridas pelo encenador, não foram preenchidas por um conteúdo vivo. Houve, entretanto, momentos em que as novas experiências fundiram-se com as antigas conquistas; o ator da velha escola dava então a impressão de reencontrar-se, e o público tomava como o "novo teatro" um jogo, uma forma de expressão familiar.

P. M. Iartsev[2] (cf. *Zolotoe Runo* [*O Tosão de Ouro*], n. 7-9, 1907, e o jornal *Literaturno-Khudojestvennaïa Nedelia* [*Semaná-*

---

[2] M. Iartsev (faleceu em 1930), crítico, dramaturgo e encenador. Seus artigos foram publicados em diferentes jornais e revistas de São Petersburgo, Moscou e Kiev. Entre 1906 e 1907 dirigiu o escritório literário do Teatro V. F. Komissarjévskaia.

rio literário e artístico], Moscou, n. 1 e 2, 1908) observa que *Irmã Beatriz* tinha o aspecto de um melodrama. O ator cuja paleta não comportava as cores e os sons que lhe exigia o novo teatro passou a arremedá-las. Do novo tom proposto pelo encenador cai-se então no tom melodramático (que só tem a ver com o novo teatro o fato de ser, também, convencional). Segundo Iartsev, o ator não tinha ainda maestria suficiente para abordar o domínio do novo teatro. As novas experiências de criação teatral buscam sempre uma expressão harmoniosa, simplificada, e manifestam-se na arte do ator pela imobilidade e pela musicalidade. Imobilidade e musicalidade não são, em si mesmas, formas que a arte cênica ignorasse até agora: o melodrama é tanto imóvel (monólogo) quanto musical (melodeclamação). Se o novo teatro avança tão lentamente na via de suas pesquisas é porque o ator contemporâneo retorna incessantemente àquilo que lhe é acessível: o melodrama e a melodeclamação. O que prejudica o ator contemporâneo é o hábito adquirido com o repertório romântico, de onde retira os elementos de melodrama, e sua constante tendência à melodeclamação, que não exige dele nem estudos especiais das leis do metro e do ritmo, nem conhecimentos especiais da teoria musical, tão necessários ao novo teatro.

O novo teatro espera um novo ator, munido de toda uma série de conhecimentos especiais nos domínios musical e plástico.

Quando o ator do novo teatro abandona-se ao poder do ritmo, isto não significa que deverá substituir o "discurso do seu temperamento" pelo que se chama de "leitura rítmica". O que denominamos entre nós de "leitura rítmica" não tem nada a ver com o que se chama de "leitura musical do drama" (conforme a teoria ainda inédita de M. F. Gnessin)[3]. A "leitura rítmica" tem todos os defeitos da melodeclamação. Geralmente não se introduz a música em um drama senão com o fim de sustentar uma atmosfera, ela de hábito não mantém nenhuma

---

Entre suas peças, destacam-se *Brak*, *U Monastiria*. Emigra após a Revolução de 1917 (N. da T.).

[3] Cf. artigo de C. Bondi "Sobre a *Leitura Musical* de M. F. Gnessin" em *M. F. Gnessin – Artigos, Memórias, Materiais*. Moscou, Sovietskii Kompozitor, 1961, p. 80-81 (N. da T.).

relação com os elementos da ação dramática; e na "leitura rítmica" nenhuma subida ou descida corresponde às particularidades musicais dissimuladas no coração da obra. Na leitura musical, que Gnessin propõe ao novo ator, o ritmo deve nascer absolutamente de um roteiro métrico estabelecido, o que jamais acontece na "leitura rítmica" nem na famosa melodeclamação. A leitura musical, segundo Gnessin, compreende momentos de entonações musicais, a leitura torna-se às vezes um fenômeno puramente musical e facilmente se afina com o acompanhamento musical.

Quanto às indicações do autor, é indispensável notar o seguinte: o importante não é que o ator siga escrupulosamente, e em todos os seus detalhes, uma indicação cênica do autor, mas, antes, que ele compreenda o estado de espírito que a suscitou. Tomemos um exemplo: "furioso, ele avança". O ator pode não avançar (violação da indicação), mas ficar enfurecido (a indicação é respeitada), pode não enfurecer-se (violação da indicação), mas avançar (a indicação é respeitada). O ator sempre deve esforçar-se por obter a primeira combinação. As indicações não são obrigatórias para o encenador, pela mesma razão, e também porque dependem sempre da técnica cênica da época em que a peça foi escrita. O que as indicações cênicas das edições contemporâneas de Shakespeare, por exemplo, podem trazer de bom para um encenador de hoje, que dispõe de meios de representações mais diversificados, de uma técnica mais refinada? As indicações do autor, que dependem sempre das condições da técnica cênica, não são em nada essenciais no plano técnico, mas em compensação desempenham um papel fundamental na medida em que ajudam a penetrar no espírito da obra.

A Neve (III), *A Comédia do Amor* (IV), *Os Espectros* (V), *Caim* (VI), *O Grito da Vida* (VII), *Hedda Gabler* (VIII), *Na Cidade* (IX), *A Tragédia do Amor* (XIV), *Casa de Bonecas* (XVI), *Culpados ou Inocentes* (XXIX) e *No Umbral do Reino* (XXX) foram encenadas com técnicas derivadas de um mesmo princípio, as únicas diferenças que poderíamos apontar entre essas encenações provêm das particularidades individuais dos diversos cenógrafos desses espetáculos[4]. Para que possam fazer uma ideia clara dos meus métodos de encenação, aqueles que não assistiram nem esses espetáculos nem os outros que citei na lista de meus trabalhos como encenador, creio ser necessário propor-lhes uma análise "reflexiva" de alguns espetáculos, ou mais exatamente uma descrição, às vezes detalhada, às vezes abordando somente alguns momentos particulares do espetáculo. Entre as peças que acabamos de citar e cujas encenações resultam dos mesmos princípios, faremos uma descrição das seguintes encenações como as mais características: *Hedda Gabler, Culpados ou Inocentes, Os Espectros* e *O Grito da Vida.*

P. M. Iartsev[5] assim descreveu a encenação de *Hedda Gabler*:

O teatro de Petersburgo preferiu dar ao palco cênico um fundo único, espiritual ou simplesmente colorido. Nos figurinos, em vez do verossímil, do cotidiano, nota-se uma concordância de cores com o fundo ("a mancha") e uma certa síntese dos dados da época, do meio, da subjetividade do cenógrafo, dos desenhos dos figurinos e da expressão formal, simplificada, da essência interior do personagem. É assim que o figurino de Tesman (*Hedda Gabler*) não corresponde a nenhuma moda específica, e se algo nele faz pensar nos anos vinte do século passado [século XIX], ele possui também certos traços contemporâneos. É precisamente nesse figurino (nas ombreiras caídas da ampla vestimenta, na gravata deliberadamente enorme, nas calças largas que se estreitam bruscamente para baixo) que o cenógrafo (Vassili Milioti) viu algo de "simplificado *à la* Tesman", o que o encenador sublinhou nos movimentos de Tesman e nas situações do quadro geral. Em concordância com as cores do fundo pictural concebido por Sapúnov para *Hedda Gabler*, Milioti escolheu para o figurino de Tesman uma cor cinza chumbo. No fundo tinha o azul-claro da parede, dos cortinados, do céu que se via por uma enorme janela envolvida de hera, e tínhamos a cor palha dourada do outono, numa tapeçaria que ocupava toda a parede e os bastidores abertos que desciam de um lado a outro. Os figurinos de todos os personagens compunham entre si e com o fundo uma gama harmoniosa de cores: verde para Hedda, marrom para Levborg, rosado para Tês, cinza-escuro para Brak. A mesa no centro, os pufes e o divã-banco longo e estreito colocado sob a tapeçaria, ao longo da parede, cobertos de um tecido azul-claro cheio de manchas douradas que lhe davam um aspecto brocado. À direita do espectador, uma enorme poltrona completamente coberta por um forro branco; sob a tapeçaria, a mesma forração branca jogada sobre o divã cobria-o em parte; o mesmo tecido azul e dourado descia do lado esquerdo de um piano branco, com uma angulação que o fazia avançar por trás dos bastidores abertos do primeiro plano.

---

[4] Sobre esses espetáculos, Meierhold relata em uma conversa no momento da estreia de *No Umbral do Reino* – sua primeira encenação no Teatro Alexandrínski:

"Os resultados das pesquisas, em relação ao tipo de peças como a de K. [Gamsun] – não realistas – são levados em conta.

No período de pesquisa, *Hedda Gabler* ganhou um toque não desejado de modernismo, a pintura se diluiu em exotismo, a forma dada corretamente em vez das cores frias recebeu um sufoco de estufa, o reconhecimento da não necessidade da caixa de três lados deu panos perfurados em vez de telas frias.

No período de pesquisa, a encenação de *Nora* ficou demasiado esquemática, seca e mais uma vez modernista, graças aos panos, cuja forma e coloração lembrava o panejamento dos fotógrafos, quando são usados como fundo.

Foram levados em conta os erros de todas as encenações que usavam os mesmos meios que a encenação de *Hedda Gabler, Na Cidade* de Iuchkévitch, *Comédia do Amor* e *Nora*. A encenação de *Nos Portões do Czar* pertence a esse ciclo de minhas encenações. A encenação da peça de Gamsun, graças ao talento extraordinário de A. Y. Golovin, é bastante realista, mas ao mesmo tempo é não realista na medida em que não há nela a famigerada convenção que determina o *atemporal* e o *não-espacial*. Tampouco há nela aqueles pequenos detalhes que poderia transformar o *intérieur*, tomado de empréstimo do teatro naturalista" (N. da T.).

[5] P. M. Iartsev dirigia o escritório literário do Teatro V. F. Komissarjévskaia e participava em certas encenações como coencenador (*Contos Eternos* e *Na Cidade*). Exercia no teatro, sobretudo, a atividade literária, aquelas que nos teatros alemães denomina-se "dramaturgismo". Fez, depois, uma análise "reflexiva" de certas encenações (*Hedda Gabler, Irmã Beatriz, Na Cidade, O Milagre de Santo Antônio, A Barraca de Feira, O Conto Eterno*). Foi o primeiro a mostrar a importância que pode ter o procedimento descritivo nas críticas teatrais. Cf. *Literaturno-Khudojestvennaïa Nedelia* (*Semanário Literário e Artístico*, Moscou, n. 1, 1907).

Sobre um pedestal coberto com o mesmo tecido azul-claro, à direita, atrás dos bastidores – destacava-se o contorno de um enorme vaso verde envolvido por hera. Atrás dele, imaginava-se uma lareira; é diante dela que se desenrolam as cenas entre Tesman e Hedda, onde Hedda queima o manuscrito de Levborg. A lareira era indicada por uma luz avermelhada que acendia no momento necessário.

Junto ao divã, sob a tapeçaria da direita, havia um móvel branco com formas retangulares, em cuja gaveta superior Hedda esconde o manuscrito; em vários momentos, Levborg e Brak colocam nele os seus chapéus; sob o móvel, um vidro verde contendo pistolas, quando esse vidro não está sobre a mesa.

Em pequenos vasos brancos e esverdeados – sobre o piano, sobre a mesa, sobre o pedestral junto ao grande vaso – flores, sobretudo crisântemos brancos. Crisântemos também nas dobras do forro no espaldar da poltrona. O chão é coberto com uma tela cinza-escuro delicadamente decorada em tons ouro e azul-claro. O céu, pintado de uma maneira particular, aparece através de um ângulo da janela. Há dois céus: o diurno e o noturno (IVº ato). No céu noturno brilham estrelas tranquilas e frias.

A cena tem dez metros de largura por três metros e meio de profundidade (é, portanto, uma longa faixa estreita); com o auxílio de estrados especiais, ela pode ser avançada até a ribalta, cuja iluminação vem dos refletores superiores.

Esse estranho quarto (se é que o podemos chamar de quarto) – não tem nada a ver, bem entendido, com a vila antiquada da generala Falk. O que significa seu mobiliário que não se parece a nada, e dá uma impressão de imensidão azul, fria, murcha? Por que de um lado e de outro, por onde aparecem e desaparecem os personagens, as cortinas transparentes e douradas são baixadas, colocadas em um lugar onde só deveria haver portas ou então nada, se o quarto continuasse além do pano da porta? É realmente assim na vida, é isto o que Ibsen escreveu?

Não é assim na vida. E Ibsen não escreveu assim. A encenação de *Hedda Gabler* no Teatro Dramático é "convencional". Sua tarefa é mostrar essa peça ao espectador graças a procedimentos inabituais e particulares de representação cênica; e a impressão de imensidão azul, fria e murcha (não era mais do que uma *impressão*), que dava o elemento pictural da encenação, correspondia bem às intenções do teatro. É nas tonalidades frias e azuis, sobre um fundo dourado de outono, que o teatro viu Hedda. Em vez de representar o outono por trás da janela, onde foi pintado um céu azul, transpôs suas cores de palha dourada sobre a tapeçaria, sobre os tecidos, nos bastidores abertos. O teatro inclinou-se para uma expressão primitiva, simplificada, do que sentia na peça de Ibsen: uma Hedda fria, outonal e principesca.

Na representação cênica de *Hedda Gabler* (tanto na arte do ator quanto nas soluções do encenador), o teatro se propôs à mesma tarefa: submeter o espectador ao poder da sugestão, evitando a verossimilhança, a "imitação da vida" – através de uma *mise-en-scène* de convenção e com pouco movimento, da economia do gesto e da mímica, por um estremecimento interior dissimulado, e que se traduz exteriormente por um olhar que se inflama ou se apaga, por um sorriso furtivo, sinuoso etc. A longa faixa da cena, acentuada pela sua estreiteza, permitia os planos largos que o encenador utilizava, colocando os interlocutores nas suas duas extremidades opostas (início da cena entre Hedda e Levborg no IIIº ato), ou espalhando-os amplamente sobre o divã colocado sob a tapeçaria (Tea, Hedda e Levborg no II° ato). Às vezes (particularmente neste último caso) isto não se fazia necessário, mas contribuía para dar a impressão de fria majestade almejada pelo teatro. A enorme poltrona com forros brancos era para Hedda um trono original: é nessa poltrona, ou perto dela que Hedda tem a maioria de suas cenas. O teatro esperava que o espectador associasse o trono e a impressão produzida por Hedda, e que guardasse essa impressão complexa e indissociável.

Brak tem uma relação semelhante com o pedestal do grande vaso: é ali que ele se senta, pernas cruzadas, as mãos enlaçando os joelhos, e que, sem tirar os olhos de Hedda, produz contra ela argumentação cáustica, brilhante. Ele faz pensar em um fauno. Em geral, Brak desloca-se em cena e ocupa outros lugares (como Hedda e como todos os outros personagens), mas sua atitude de fauno junto ao pedestal está associada a seu personagem como Hedda a seu trono.

A mesa serve de pedestal para as silhuetas imobilizadas, que o teatro se esforça em imprimir na memória do espectador. No segundo ato, quando Levborg pega o manuscrito, ele está em pé junto à cortina, no fundo da cena; Hedda e Tesman – estão no segundo plano, Brak perto dos bastidores, do lado esquerdo; o centro da cena (a mesa) permanece vazio. Para folhear mais comodamente o volumoso manuscrito, Levborg dirige-se para a mesa e, pronunciando esta fala: "estou lá, por inteiro" – queda-se pensativo, aprumado, a mão posta no manuscrito aberto sobre a mesa. Depois de alguns segundos, expõe a Tesman, que acaba de se aproximar, o conteúdo de seu trabalho, folheando-o. Mas no instante precedente Levborg, imóvel e solitário, e seu manuscrito destacam-se, sós, diante do espectador. E devem dizer o que se encontra por trás das palavras: elas devem fazê-lo sentir, vagamente, e com um quê de inquietude – quem é Levborg, o que liga Levborg a seu manuscrito, e o que liga o manuscrito de Levborg à tragédia de Hedda.

É também em volta da mesa que acontece a primeira cena entre Levborg e Hedda. Durante toda essa cena, Levborg e Hedda estão sentados lado a lado – tensos, imóveis, os olhos fixos diante de si. As suas réplicas emocionantes, pronunciadas em voz baixa, caem ritmicamente dos lábios que são percebidos como secos e frios. Sobre a mesa, a chama do ponche e dois copos (há, em Ibsen, o "ponche frio" norueguês). Nem uma única vez durante toda essa cena eles modificam a direção de seus olhares e a imobilidade de suas atitudes. Somente nesta fala: "tu também estás sedenta de vida!", que Levborg faz um movimento brusco em direção a Hedda. Mas esse movimento põe fim à cena, que logo termina.

Do ponto de vista da verossimilhança, é impensável que Hedda e Levborg conduzissem sua cena dessa maneira, é impensável que seres vivos possam conversar assim uns com os outros. O espectador ouve um diálogo que parece endereçado a ele – espectador; ele tem sempre diante dos olhos as faces de Hedda e de Levborg, nas quais lê suas sensações mais sutis e, no ritmo das palavras que pronunciam, monótonas, sente, por trás do diálogo manifesto e articulado, o diálogo interior dissimulado, o diálogo dos pressentimentos e das emoções que as palavras não exprimem. O espectador pode esquecer as palavras trocadas entre Hedda e Levborg, mas ele não deve esquecer as sugestões que foram insinuadas na cena de Hedda e de Levborg.

O cenógrafo I. M. Bondi[6] assim descreve o espetáculo *Culpados ou Inocentes?*

Com a encenação dessa peça de Strindberg, procurou-se fazer com que os cenários e os figurinos participassem diretamente na ação da peça.

Para tanto era preciso que tudo, até o menor detalhe do cenário, tenha algo a exprimir (um papel determinado a desempenhar). Em muitos casos, por exemplo, utilizou-se a capacidade que certas cores têm de exercer sobre o espectador uma ação precisa. Alguns *leitmotive* traduzidos nas cores pareciam então revelar (sublinhar) mais profundamente o laço simbólico e profundo entre momentos isolados. É assim que a partir do terceiro quadro o amarelo era progressivamente introduzido. Ele aparece pela primeira vez quando Maurício e Henriete estão sentados no Auberge des Adrets[7]; o negro dá sua tonalidade ao conjunto do quadro; a grande janela multicor acaba de ser coberta com um tecido negro; sobre a mesa um candelabro com três velas. Maurício retira a gravata e as luvas que Joana lhe deu. É a primeira aparição do amarelo. A cor amarela torna-se o motivo da "queda" de Maurício (ele está também idissoluvelmente ligado a Joana e a Adolfo). No quinto quadro, quando, depois da partida de Adolfo, seus crimes tornam-se evidentes para Maurício e Henriete são trazidas para a cena muitas flores grandes e amarelas. No sétimo quadro, Maurício e Henriete estão sentados (atormentados) em uma alameda do Jardim de Luxemburgo. Todo o céu é amarelo vivo, e é sobre este fundo que se destacam em sombras chinesas o entrelaçado nodoso dos ramos negros, o banco e as silhuetas dos dois personagens.

---

[6] I. Bondi escreveu esta descrição especialmente para o livro de Meierhold, *Sobre o Teatro* (N. da T.).

[7] Restaurante que funcionava em Paris. Seu nome está ligado, provavelmente, ao melodrama de B. Antier e G. Saint-Amant encenado em 1923 com o importante ator Frédérick Lemaître (N. da T.).

Outras cores também se combinam com o amarelo: o vermelho de Henriete, por exemplo (não da própria Henriete, mas do papel fatal que é chamada a desempenhar). Todas as outras cores acompanham-no e concorrem para manifestar as associações necessárias.

No conjunto, os momentos visuais fundiam-se em um sistema único ao longo de toda a representação. Alcançava-se um certo equilíbrio; mas bastava que um só elemento do sistema fosse violado para que desabasse.

É necessário precisar que o conjunto da peça era tratado no plano místico e que o próprio espetáculo tinha um caráter fúnebre: era dedicado à memória de A. Strindberg. Todos os cenários (e toda a ação) estão em uma grande moldura fúnebre; no fundo desse quadro foram colocadas suspensas telas abertas que figuravam salões de restaurante, troncos de árvores em um cemitério, árvores na alameda de um jardim. Mais atrás estavam estendidos tecidos transparentes e unidos, iluminados por trás. Mas as silhuetas dos atores só destacavam seus contornos sobre o fundo de um céu amarelo. A cena tinha que apresentar constantemente o aspecto de um quadro. A figura dos atores, cenários, acessórios e móveis estavam no segundo e terceiro planos, afastados da linha da ribalta. Toda a larga plataforma do primeiro plano (o proscênio), muito escura pela ausência de ribalta, ficava constantemente vazia; os atores só se colocavam nela quando suas silhuetas deviam destacar-se da ação geral da peça e então seus discursos soavam como rubricas abertas. Na mesma ótica, os responsáveis pelo espetáculo queriam construir toda a ação (o jogo dos atores) sobre o princípio da imobilidade; queriam que até mesmo as palavras da peça ressoassem e queriam transportar e encerrar toda a dinâmica da ação nos momentos de linhas e de cores.

Na Cidade (IX) cf. sobre este espetáculo: *Literaturno-Khudojestvennaïa Nedelia*, n. 2, 1907, artigo de P. M. Iartsev: "O Velho e o Novo Teatro. Uma Peça de Costumes no Teatro de 'Convenção'. Edificante dificuldade".

É a unidade de lugar que é enfatizada em *Os Espectros* (V) e em *Caim* (VI) (nesta última peça, de encontro com as rubricas do autor). Essas peças foram representadas sem cortina. Foi o equipamento eficaz da cena do Teatro de Poltava –onde fiz, durante o verão de 1906, uma série de experiências retomadas depois (em novas variantes) no Teatro V. F. Komissarjévskaia e mais tarde no Teatro Alexandrínski (*Don Juan*) – que nos permitiu recorrer à técnica. No Teatro de Poltava, a ribalta é facilmente desmontável, o espaço reservado à orquestra é astuciosamente recoberto por uma prancha ao nível da cena; o estrado assim formado constitui um proscênio que avança sobre a plateia. "Graças à supressão da cortina, o espectador está sempre colocado diante do cenário único da ação. Isso permite melhor conservar e sustentar a impressão precisa que o drama suscitou"[8].

O Grito da Vida (VII). Procuramos, na encenação dessa peça, dar ao cenário dimensões exageradas. Um gigantesco divã, que se estendia (paralelamente à ribalta) por toda a cena, um pouco reduzido, devia, por seu peso, pela massa de suas formas opressivas, representar um *intérieur* e quem se instalasse nele pareceria oprimido, aniquilado pelo poder desmesurado dos objetos. Uma profusão de tapetes, tapeçarias, almofadas de divã reforçam essa impressão – transposição dos "estados d'alma" tchekhovianos em nome do fatal e do trágico. As brilhantes sonoridades do discurso não prejudicam as finezas de um tom místico aprofundado. Onde as paixões atinjam uma extrema tensão, interveem os procedimentos do grotesco. Encontramos nessa peça um ensaio de narrativa friamente épica feita sobre a cena, quase sem paixão, sem que nenhum detalhe particular seja enfatizado, isto para reforçar o caráter apaixonado de outras cenas vizinhas. As "transposições" ou precedem o discurso dos atores, ou o concluem. Cada movimento do ator é considerado como uma dança (procedimento japonês), mesmo quando esse movimento não procede de uma emoção.

A Morte de Tintagiles (I). Sobre a encenação dessa peça, cf. o artigo "História e Técnica do Teatro". Ao conteúdo desse artigo, é necessário acrescentar que toda a representação era acompanhada de música. Os efeitos exteriores que Maeterlinck indica nessa peça, como, por exemplo, o uivo do vento, a ressaca das ondas ou o rumos das vozes, bem como todas as particularidades do "diálogo interior" enfatizadas pelo encenador, eram indicadas sempre com a ajuda da música (orquestra e coro a *capella*). A orquestra e o coro conservavam as nuances que conseguiam obter a cada ensaio; sem dúvida, os detalhes isolados desapareciam ou transformavam-se, mas o essencial, descoberto e estabelecido pelo maestro da orquestra (I. A. Sats), continuava solidamente presente na interpretação da orquestra e do coro. A partitura os auxiliava. Mas isto não acontecia com os atores. Os resultados obtidos em certas condições (a granja que abrigava os ensaios em Mamontovka) tinham não somente evoluído em seus detalhes, como tinham mesmo desaparecido completamente em novas condições (o teatro da porta Arbatskaia). Enquanto os movimentos plásticos conservavam uma certa estabilidade (para isto, os atores utilizavam-se visivelmente de certas marcas), o ritmo e as entonações eram de uma extrema instabilidade. E não estava em questão examinar a diferença de tamanho entre os dois ensaios de uma cena. Para que a maneira de pronunciar o texto pudesse fixar-se faltava aos atores uma notação gráfica (o equivalente das notas). Quando conseguimos reunir para um ensaio comum os atores e a orquestra, a ausência desse grafismo musical surgiu, de uma forma particularmente clara, como o maior defeito de um teatro dramático desejoso de abordar peças que incluam uma música e que sejam interpretadas com um acompanhamento musical. Encontrar um meio de fixar, de uma maneira ou de outra, na leitura dos atores o ritmo e as entonações que eles tinham descoberto – problema que surgiu nessa época – é uma questão que permanece sem resposta. Independentemente do Teatro-Estúdio, M. F. Gnessin começou o trabalho para encontrar uma resposta para essa pergunta. Mais tarde, na temporada de 1908-1909, em um curso destinado aos alunos de meu Estúdio de Petersburgo, Gnessin fundou a teoria da "leitura musical do drama". Os alunos de meu Estúdio interpretaram de acordo com o método de Gnessin a *Antígone*, de Sófocles e *As Fenícias*, de

---

[8] Cf. o jornal *Poltavski Rabotnik* (*O Trabalhador de Poltava*), n. 6, 1906 (N. do A.).

Eurípides. Durante o verão de 1912, em Terioki, numa Confraria de atores, pintores, escritores e músicos, Gnessin deu continuidade a seu curso e preparou todo um espetáculo, que infelizmente não estreou. Pela primeira vez (desde a Antiguidade) alguém tentou aplicar rigorosamente ao drama os princípios da arte musical.

O Conto Eterno (x). "A ação desenrola-se na aurora da humanidade". O plano do encenador inspirou-se nos procedimentos do teatro infantil. Na mesa foi espalhada uma quantidade de cubos de diversos tamanhos, pequenas escadas, colunas quadradas e redondas. Era preciso construir com esses materiais um castelo feérico. Surge primeiro uma plataforma que suportará dois tronos. Como nessa construção tudo é fortuito, pois tudo é ditado pela pressa nervosa das mãos ágeis da criança-construtora e por sua tendência inata à arquitetura bizarra, nos cubos e degraus, elevam-se a partir dos dois lados da plataforma principal dos tronos duas estreitas escadas que conduzem em duas alas às plataformas superiores, invisíveis para o espectador. Atrás dos tronos voltados *en face* para o espectador, e atrás das duas alas das escadas, altas colunas quadrangulares formam uma fileira de janelas altas e estreitas, bem como uma grande porta de entrada aberta na mesma parede das janelas (a mão infantil admite esse absurdo). Para que os tronos não caiam para trás quando o Rei e a Rainha ajoelharem, será preciso guarnecer o grande arco da entrada principal com um pequeno pedaço de brocado ou de um tecido colorido, tanto faz. Da plataforma principal descem três ou quatro degraus, sobre uma faixa estreita (cuja largura é igual à de toda a construção), e quatro degraus ainda mais baixos, conduzindo a uma outra faixa estreita. Toda a construção ficou inacabada por falta de material. Há ainda à disposição duas colunas cilíndricas; pode-se fazer delas dois suportes laterais para os candelabros que, em vez de velas, portarão dois fósforos de cera. No papel colorido, será preciso recortar três copas de árvores para cada lado das escadas, e uma pequena faixa de céu; no céu, serão coladas depois estrelas douradas.

"Os cenários e figurinos de *Conto Eterno* foram pintados em telas por Denissov[9]. O conto é azul, agradável, de uma simplicidade épica. O fundo – uma intriga de corte – era deliberadamente descolorido e simplificado. Haviam sido dispostos simetricamente sobre a escadaria os altos dignitários, paralelos uns aos outros; no final do IIIº ato, pelos estreitos recortes das janelas, só se percebia suas cabeças superpostas. No colorido de cada um desses papéis disfarçava-se quase toda sua subjetividade, fazendo deles um coro. Isto formava: à direita os partidários do Rei, à esquerda seus adversários. A cena da conspiração (com o grupo composto pelo chanceler e quatro altos dignitários) acontecia sobre o fundo do plano médio direito atrás da escadaria. Harmonizando-se com o fundo, esse grupo estático dava a impressão de um baixo relevo. As cenas do Rei, de Sonka, do Chanceler, do Bufão, de Bogdar e das jovens (como os altos dignitários, as jovens dividiam-se em dois grupos: as que sentiam simpatia por Sonka e suas inimigas), aconteciam sobre os degraus do primeiro plano e quase todas as cenas importantes entre o Rei e Sonka aconteciam sobre uma plataforma de dois metros diante dos tronos. Ali, o princípio de imobilidade era aplicado a cenas muito longas, matizadas por um lirismo nobre e verborrágico. E era necessário muito temperamento, nessas condições, para interpretá-las e não simplesmente lê-las.

Os bons atores que interpretaram *O Conto* provaram ter um temperamento que se manifestou nos moldes do mais puro melodrama, aliás muito bem acolhido pelo público. Tudo aquilo que o teatro queria mostrar de novo e de inspirado afogou-se no lirismo verborrágico e pretensioso do texto e em uma interpretação rigidamente melodramática. O fundo pictural da peça, bem como seu plano de encenação, foram frustrados pela interpretação. O teatro não quis 'apresentar' aqui nenhum 'símbolo', ao contrário do que escreveram os jornais de Moscou, quis simplesmente apresentar *O Conto Eterno* de Przybyszewski. Quis torná-lo mais conciso, simplificá-lo formalmente, organizá-lo segundo linhas rigorosas para concentrar suas ideias, apesar das suas falas e de seus longos diálogos".

---

[9] Cf. P. M. Iartsev, *Zolotoe Runo*, n. 7-9, 1907 (N. do A.).

Hoje, com a distância, é fácil fazer o inventário dos erros e dos sucessos. Quase todos os erros provinham do fato de nosso trabalho de pesquisa de novos procedimentos técnicos, ter utilizado um material particularmente ingrato. Para evitar toda semelhança com a realidade formal, o teatro, em consonância com o texto de Przybyszewski, procurou destacar-se da terra, mas o texto transformou em "modernismo" comercial, e contra nossas intenções, a simplicidade desejada (no domínio da pesquisa), em nome da qual a nova arte estava empenhada em combater.

Podemos avaliar, nas palavras de Land, qual foi a influência da encenação de *Conto Eterno*: "Em Stanislávski, o essencial é o caráter vivo dos cenários; no novo teatro, o essencial é o caráter decorativo dos atores. No primeiro, temos uma encenação realista; no segundo, uma representação espetacular. O elemento fundamental é o aspecto decorativo do ator. Daí uma certa cristalização de sua interpretação, da *idée maîtresse* dos *leitmotiven* mímicos, que determina toda a encenação. O ator não "interpreta" toda a plenitude e diversidade da personagem que representa; ele realiza de forma estilizada, decorativa, um *leitmotiv* mímico, uma atitude congelada, um gesto cristalizado. Assim como uma silhueta em papelão é a esquematização de um retrato, esse estilo é uma esquematização da interpretação da psicologia da personagem, empobrecendo-a, mas ao mesmo tempo definindo-a de maneira mais esquemática, mais clara". Iuri Beliaev, que no conjunto não é favorável a essa encenação, foi o único a mencionar a ideia do teatro infantil, distinguindo em particular os altos dignitários que lhe recordaram valetes de jogos de cartas ou figuras de moedas antigas[10].

Irmã Beatriz (XI). Montamos *Irmã Beatriz* no estilo dos quadros pré-rafaelistas e das pinturas do início do Renascimento. Mas seria um engano pensar que a encenação visava retomar as cores e os assuntos de um pintor dessa época. Os autores das críticas relativas à peça procuravam em sua encenação alusões aos mais diversos pintores; citavam Memling, Giotto, Botticelli e muitos outros – *Irmã Beatriz* só deve aos velhos mestres uma maneira de se exprimir; movimentos, grupos, acessórios e figurinos eram a síntese das linhas e das cores que encontramos nos primitivos. Encontramos uma descrição desse espetáculo em Maximilien Volóschin[11] ("As Feições da Criação" e "O Teatro é uma Visão Onírica"[12]) e em P. Iartsev ("Os Espetáculos do Teatro Dramático de São Petersburgo"[13]):

---

[10] Artigo publicado no jornal *Novoe Vremia* (*Novos Tempos*), São Petersburgo, 6 de dezembro de 1906 (N. da T.).

> Uma parede gótica cujas pedras esverdeadas e lilazes mesclam-se aos tons de cinza das tapeçarias, e que lança breves clarões de prata pálida e de ouro velho... As Irmãs vestem hábitos estreitos cinza-azulados e véus desgastados que enfatizam suas faces. Sua visão fazia ressurgirem sempre diante de mim os frescos de Giotto na catedral de Florença – a maravilhosa dormição de São Francisco, com toda sua impiedosa realidade e sua beleza ideal. Em pensamento eu estava apaixonado por essa Virgem católica que me lembrava tanto uma que vira em Sevilha, e eu sentia o horror do corpo pecador da terrestre Beatriz, que se adivinhava sob seus andrajos púrpura[14].

"As Irmãs formavam um único grupo – um coro: era ritmicamente, de forma coletiva, que falavam suas réplicas: "A Madona desapareceu!", "Roubaram a estátua!", "As paredes se vingarão!" Na cena do êxtase (no segundo ato), as Irmãs abraçavam-se, separavam-se, distanciavam-se umas das outras através do piso da capela, uniam-se em seu grito extático: "Irmã Beatriz é uma santa". No momento em que silenciavam o coro por trás da cena e os sons dos sinos, as Irmãs – todas enfileiradas – ajoelhavam-se, com a face voltada para a capela. Da entrada da capela surge a Madona, – já revestida com as vestimentas religiosas de Beatriz, um cântaro de ouro nas mãos. Simultaneamente – mas do lado oposto – apareciam três jovens peregrinos, apoiados em longos bastões delgados, vestidos de castanho (com rostos "à Vrubel"[15]); eles se ajoelhavam, as mãos elevadas sobre as cabeças. Lentamente, a Madona atravessava a cena ao som do órgão, e as Irmãs inclinavam a cabeça à sua passagem. Perto do grupo dos peregrinos, a Madona elevava seu cântaro de ouro acima de suas mãos elevadas... Mendigos agrupavam-se na abertura atrás da qual deveria ser a porta do convento. Colocavam-se em um grupo compacto – os que estavam em primeiro plano ajoelhados – e todos com as mãos estendidas horizontalmente para a Madona. Quando, depois de ter largado sua cesta, a Madona voltava-se para eles, e, ao abençoá-los, deixava perceber sob a capa de Beatriz suas vestes de Madona – os mendigos faziam um gesto primitivo de ingênuo espanto: abriam as palmas de suas mãos elevadas. No terceiro ato, os grupos que formavam as Irmãs reunidas em torno de Beatriz agonizante lembravam o motivo da "descida da cruz" na pintura dos primitivos (P. Iartsev).

---

[11] M. Volóschin (1877-1932). Poeta, tradutor, crítico literário (N. da T.).

[12] *Irmã Beatriz* no Teatro V. Komissarjévskaia. Jornal *Rusi*, São Petersburgo, 9 de dezembro de 1906 (N. do A.).

[13] *Zolotoe Runo*, n. 7-9, 1907 (N. do A.).

[14] M. Volóschin (N. do A.).

[15] M. A. Vrubel (1856-1910). Pintor e cenógrafo que integra o movimento simbolista russo. Seus quadros, em um estilo pouco usual, com figuras delicadas e misteriosas, tem uma forte relação com a pintura bizantina. Cria o cenário de inúmeras óperas na sala privada de S. I. Mamontov em Moscou (óperas de Rímski-Korsákov, *Sadko*, 1897; *A Noiva do Tsar*; *Mozart e Saliéri*; *O Conto do Tsar Saltan*, 1900) (N. da T.).

O ritmo era construído sobre pausas de tamanho estritamente calculado, determinado pela cinzelagem precisa dos gestos. O trágico primitivo estava antes de tudo desembaraçado do sentimento romântico. A dicção cantante e os movimentos ralentados deviam sempre dissimular a expressão, e cada frase pronunciada quase em um murmúrio devia encarnar sofrimentos trágicos. Os cenários estavam junto à ribalta, e toda a ação estava tão próxima do espectador que ele tinha a impressão de estar no ambom de uma basílica.

No projeto do encenador (que permaneceu na intenção, pois o teatro não tinha os meios necessários), toda a parte da frente e inferior da cena que dava para a plateia deveria estar recoberta de madeira polida (semelhante à palissandra), a fim de que os atores completamente destacados do painel pictural pudessem, de uma maneira quase inaudível, murmurar o texto terno mas palpitante de Maeterlinck.

Encontramos em Iartsev uma alusão à interpretação convencional dos atores em *Irmã Beatriz*: "não é só no terceiro ato que, no grupo de Irmãs que rodeiam Beatriz agonizante, a superiora, em vez de beijar os pés de Beatriz, simplesmente aproximava sua face deles – no primeiro ato, Bellidor também beijava Beatriz com o canto dos lábios".

O Milagre de Santo Antônio (XII). Quando Maeterlinck observa no manuscrito de *A Morte de Tintagiles*: "para um teatro de marionetes", quer dizer com isto que é absolutamente necessário utilizar marionetes em sua peça? Quando escreve, bem mais tarde, *A Vida das Abelhas* e *O Milagre de Santo Antônio*, sua concepção de mundo revela-se de forma particularmente clara e completamente análoga à de um outro romântico, E. T. A. Hoffmann, também fascinado pelas marionetes. Ver o mundo como via Hoffmann e como via Maeterlinck é vê-lo como um teatro de marionetes. "Os homens não passam de marionetes, aqueles que atraem o movimento do destino, como Diretor do Teatro da Vida"[16]. Para concentrar a ironia que manifesta em relação à realidade, Maeterlinck, como Hoffmann, precisa do teatro de marionetes, mas não unicamente dele. Se um ator de carne e osso sentir-se capaz de manifestar com sua interpretação a ironia profundíssima do autor de outra maneira, que não uma imitação cega da marionete, isto não seria menos expressivo. Mas, por enquanto, o ator não é capaz. E a imitação do teatro de marionetes no espetáculo *O Milagre de Santo Antônio* – não era um procedimento para criar um ator-marionete que pudesse substituir o homem vivo no novo teatro. Adotamos essa técnica unicamente porque ela representava a melhor forma de mostrar a vida tal como a concebe Maeterlinck. "No vasto palco do mundo real, somos também marionetes animadas por uma mão invisível" (S. Ignatov). O teatro de marionetes manifesta-se então como um pequeno mundo que nos dá o mais irônico reflexo do mundo real. Nos teatros japoneses os movimentos e as atitudes das marionetes são, ainda hoje, tidos como o ideal para o qual devem tender os atores. E eu estou convencido que o amor desse povo pelas marionetes tem sua fonte na sabedoria de sua visão de mundo. As marionetes que o teatro apresentou na encenação de *O Milagre de Santo Antônio* não queriam ser cômicas, mas assustadoras, como um pesadelo. Essa peça poderia ser montada sem o apelo às técnicas do teatro de marionetes, simplesmente como uma "comédia nobre" e sem enfatizar o sorriso do autor depois de cada réplica; mas o teatro teria então negligenciado o mais importante, pois não teria suscitado ao final, com seu espetáculo, impressões trágicas. Se, infelizmente, o *vaudeville* insinuava-se frequentemente na interpretação dos atores, era porque as formas cênicas propostas pelo encenador (rigidez e caricatura) tinham sido equivocadamente assimiladas a outra formas cênicas já existentes. Mas aqui a semelhança com os procedimentos do *vaudeville* era apenas exterior, assim como o melodrama e a melodeclamação têm apenas uma semelhança formal com esse algo de novo que o teatro buscava criar em *Irmã Beatriz*. Se os atores tivessem ido até o fim no caminho dessa nova técnica, teriam ultrapassado em muito os tons grosseiros, quase do domínio da farsa, e ali onde era preciso enfatizar, por exemplo (com a ajuda da maquiagem e da voz), a brutalidade e a abjeção de Gustavo, de Aquiles, do Pároco e do Doutor, é nos procedimentos das marionetes que os atores teriam encontrado precisamente todas as cores necessárias para que as máscaras grosseiras pudessem situar-se no mesmo plano do leito de morte da defunta envolvida em sua mortalha.

---

[16] O livro de S. S. Ignatov foi editado em 1914, ou seja, depois do livro de Meierhold. Meierhold, portanto, como amigo de Ignatov, cita conforme o manuscrito (N. da T.).

A Barraca de Feira (XIII). As laterais e o fundo da cena estão cobertos com uma tela azul escuro; esse espaço azul desempenha o papel de fundo e matiza a cor dos figurinos do pequeno "teatrinho" construído sobre a cena. O "teatrinho" com seus estrados, sua cortina, seu buraco do ponto, seus quadros de cena e seus frisos. A parte superior do "teatrinho" não é dissimulada pela tradicional bambolina, o que faz com que o urdimento, com todas as suas cordas e varas, seja visível da plateia; quando, no "teatrinho", os cenários sobem nas verdadeiras varas do teatro, o espectador vê o movimento.

Em cena, na frente do "teatrinho", um espaço livre ao longo de toda a linha da ribalta. É aí que aparece o autor, como se servisse de intermediário entre o público e a ação que se desenrola na pequena cena.

A ação começa ao sinal de um grande tambor; primeiro toca-se a música, e logo depois se vê o ponto deslizar para seu buraco e acender as velas. Quando ergue-se a cortina do "teatrinho", sua cena surge como um pavilhão com três paredes:

uma porta à esquerda do espectador, outra no centro, e uma janela à direita. Em cena, paralelamente à ribalta, encontra-se uma longa mesa à qual estão sentados os "místicos" (cf. a descrição da cena dos "místicos" em meu artigo "O Teatro de Feira"); sob a janela, uma pequena mesa redonda com um vaso de gerânios e uma pequena cadeira dourada na qual está sentado Pierrô. Quando Arlequim aparece pela primeira vez, sai de baixo da mesa dos "místicos". Quando o autor entra correndo no proscênio, não consegue terminar a fala que começara, uma mão invisível puxa-o pela sobrecasaca e o devolve às coxias; nota-se que uma corda o retém e o impede de interromper o solene andamento da ação sobre a cena. "O triste Pierrô (no segundo quadro) está sentado sobre um banco no meio da cena", e atrás dele, um pedestal que sustém um amoroso. Quando Pierrô termina seu longo monólogo, o banco, o pedestal e o amoroso elevam-se nos ares, junto com os cenários, sob os olhos do público, e desce do alto uma tradicional sala com colunas (N. N. Sapúnov). Na cena em que aos gritos de "luzes!" as máscaras surgem das coxias, maquinistas trazem duas hastes metálicas com fogos-de-bengala incandescentes e nota-se não apenas esses fogos, mas também as mãos que carregam essas hastes metálicas.

"Os personagens só fazem gestos típicos e se é um Pierrô, por exemplo, suspira de forma monótona, e agita os braços de forma monótona" – observou Andréi Biely ("O Teatro Simbólico" e como subtítulo "As Turnês de S. F. Komissajévskaia"[17]).

Na primeira "palestra que precedeu a encenação, G. S. Tchulkov fez uma conferência sobre a peça, depois publicada em parte no *Molodoi Jizni* (*Vida Moderna*, n. 4, 17 de dezembro de 1906).

A Vida do Homem (XVII). Montei essa peça *sem cenários*, no sentido em que geralmente se entende este termo. Toda a cena era coberta de telas; mas não como em *A Barraca de Feira* – onde as telas estavam suspensas sobre os planos habitualmente ocupados pelos cenários; aqui, mesmo as paredes do teatro estavam cobertas, e até os planos mais profundos da cena onde habitualmente estão figuradas as "perspectivas". Tudo foi suprimido: ribalta, refletores e projetores, "cuidadosamente". Disso resultava um espaço "cinza fumê, monocromático". "Paredes cinza, teto cinza, assoalho cinza". "De uma fonte invisível jorra uma luz difusa, fraca, e ela também é cinza, monótona, monocromática, transparente, que não produz nem sombras nem manchas definidas". Ali é lido o prólogo. Depois a cortina se abre sobre profundas trevas, onde tudo é imóvel. Ao final de três segundos o espectador vê destacar-se à sua frente os contornos dos móveis num canto da cena. "Como um monte de camundongos cinzas, apertados uns contra os outros, desenham-se confusamente as silhuetas cinzas de velhas". Elas estão sentadas em um grande divã antigo e em duas poltronas colocadas de um lado e de outro. Atrás do divã um biombo. Atrás do divã, uma lâmpada. As silhuetas das velhas só recebem a luz que vem do abajur dessa lâmpada. Isto se repete em todos os outros quadros. Uma única fonte de luz projeta sobre uma parte da parede uma mancha luminosa, suficiente apenas para iluminar o mobiliário que se encontra nas suas proximidades e o ator que se coloca perto dessa mesma fonte. Banhando a cena com essa bruma cinza, iluminando apenas algumas de suas zonas e nunca utilizando mais de uma única fonte de luz de cada vez (a lâmpada atrás do divã ou a que pende acima da mesa redonda no primeiro quadro, um lustre de salão de baile, lâmpadas acima das mesas na cena dos bêbados), conseguimos criar no espectador a impressão de que as peças representadas em cena têm paredes, e que se não as vemos é porque a luz não as atinge.

---

[17] Jornal *Ultra Rossi* (*Manhã Russa*). Moscou, 28 de setembro de 1907 (N. do A.).

Em uma cena desembaraçada dos cenários habituais, o papel do mobiliário e dos acessórios ganha maior importância. É apenas nesse caso que o caráter dos móveis e dos acessórios determina o caráter do aposento e sua atmosfera. Percebemos que é necessário apresentar em cena móveis e acessórios com dimensões exageradas. E há sempre muito poucos móveis. Um só objeto característico substitui com vantagem muitos outros menos característicos. O que deve chegar ao espectador é o contorno inabitual de um divã, uma coluna grandiosa, uma poltrona dourada, uma biblioteca que toma toda a cena, um bufê volumoso e, a partir desses elementos isolados do conjunto, o espectador deve acabar de desenhar todo o resto, ao sabor de sua imaginação. Naturalmente, o aspecto das personagens devia ser claramente modelado, como uma escultura, e as maquiagens deviam ser violentamente enfatizadas; os atores deviam reproduzir no porte das personagens que interpretavam aquilo que Leonardo da Vinci e F. Goya gostavam de enfatizar em seus retratos.

Infelizmente o cenógrafo não tinha se ocupado também dos figurinos (F. F. Komissarjévskii[18], que estava na direção do Teatro V. F. Komissarjévskaia, os havia escolhido nos guarda-roupas do teatro). Quando a cena é iluminada apenas por uma fonte de luz, o papel dos figurinos é extremamente importante, e quando trabalhamos com silhuetas, a linha das vestimentas é um elemento muito significativo.

"Tudo tem o aspecto de um sonho". Esta indicação cênica do autor serviu de ponto de partida para toda a encenação ("a vida do homem passará diante de vocês como um eco distante e ilusório").

Essa encenação demonstrou que, no novo teatro, nem tudo se reduz a fazer da cena uma superfície plana. As pesquisas do novo teatro não se limitam, de maneira alguma, ao contrário do que pensa muita gente, a resumir todo o sistema de cenário a um painel pictural, elas consistem também em fundir com esse painel as silhuetas dos atores, a torná-las planas, convencionais como baixo-relevos.

Pelléas e Mélisande (XIX) e *A Vitória da Morte* (XX). Esses dois espetáculos próximos apontaram claramente dois caminhos nos métodos de encenação. A pintura e a silhueta do ator estão em um único plano (*Pelléas e Mélisande*). Cf. como isto ocorre em meu artigo "História e Técnica do Teatro". Em *A Vitória da Morte*, a silhueta do ator, avançada sobre o proscênio, foi colocada no mesmo plano que a escultura. A experiência fez surgir um novo problema. "As cenas de massa, montadas de maneira realista, impressionavam pelo contraste com o caráter de 'alto-relevo' das encenações precedentes"[19]. Se vamos falar de "alto-relevo" é precisamente a propósito desse espetáculo e não das "encenações precedentes" ("o grupo que circunda o Rei, que situa-se ao longo dos pesados pilares do palácio, assemelha-se às guirlandas de pedra que formam as silhuetas humanas nas paredes das antigas catedrais"[20]). Esse aspecto de alto-relevo deu-nos toda a liberdade de interpretar de forma realista a situação fundamental da tragédia. E, bem entendido, o encenador jamais se propôs unir os princípios do "velho" teatro aos das marionetes, embora V. F. Komissarjévskaia o tenha pretendido em uma carta que me escreveu (novembro de 1907)[21].

---

[18] O encenador (1882-1954), irmão da atriz Vera Komissarjévskaia, começou sua carreira como diretor técnico no teatro de sua irmã, no período em que Meierhold foi o diretor artístico. Após o seu afastamento, assume sozinho a direção em 1907 e, posteriormente, com Evrêinov. Transfere-se para Moscou, após o fechamento do teatro, onde encena textos simbolistas, Molière, Shakespeare, entre outros. A partir de 1919, encena inúmeros espetáculos na França, Itália, Áustria, EUA, Grã-Bretanha, etc. combatendo tanto o naturalismo stanislavskiano como o teatro de Convenção meierholdiano, e defendendo um *teatro sintético* (pintura, dança e música) (N. da T.).

"Visivelmente, na cena em que a multidão cai em frenesi orgíaco em torno da bela Algiste, o autor queria violar a fronteira sagrada, 'destruir a ribalta'. E isto poderia ser feito não apenas no espetáculo, mas também na ação, prolongando a escadaria da cena até o nível da plateia e instaurando uma cena trágica no círculo dos espectadores"[22]. O palco estava coberto em toda sua largura de degraus paralelos à linha da ribalta. Bastaria descer esses degraus até a plateia. O teatro não ousou fazê-lo, cedendo apenas em parte ao desejo que tinha de romper a linha da ribalta.

Arlequim Alcoviteiro (XXVI). Esta arlequinada, que o autor criou para a cena com o único objetivo de ressuscitar o Teatro de Máscaras, foi encenada com a ajuda de procedimentos tradicionais adquiridos pelo estudo dos roteiros da *Commedia*

---

[19] A. Zonov, Crônicas do Teatro da Rua Ofitserskaia, coleção *Alkomost*, livro I, São Petersburgo, 1911, p. 71 (N. do A.).

[20] A. Vorotnikov, *Zolotoe Runo*, n. 11-12, 1907, p. 108 (N. do A.).

[21] A carta em que Vera Komissarjévskaia despede Meierhold está publicada no livro de N. Volkov, *Meierhold – tomo I*, p. 346-347 (N. da T.).

[22] Jornal *Tovorichtch* (*Camarada*), São Petersburgo, 8 de novembro de 1907 (N. do A.).

dell'Arte. O autor e o encenador dirigiam os ensaios simultaneamente e da seguinte maneira: o autor, naquele momento o reconstrutor da cena antiga, indicava a *mise-en-scène*, os movimentos, as atitudes e os gestos tais como os havia encontrado descritos nos *roteiros* da comédia improvisada; o encenador, inventando novas coisas no estilo dos procedimentos tradicionais, ligando os elementos do teatro antigo com os que vinha criando, esforçando-se em submeter a representação cênica à unidade de um desenho. A arlequinada foi escrita sob forma de pantomima. Se o autor escolheu essa forma de encarnação cênica foi porque, mais que nenhuma outra, ela pode tornar mais próximo o momento em que renascerá a improvisação no teatro. A pantomima dá ao ator uma estrutura geral, e, durante os episódios intermediários que ligam na peça momentos determinados, rigorosamente fixados, o ator dispõe de plena e inteira liberdade para construir seu jogo *ex improviso*. Entretanto, essa liberdade do ator permanece relativa, na medida em que está submetida ao desenho musical da partitura orquestral. Do ator que representa uma arlequinada exige-se que seja particularmente sensível ao ritmo, extremamente ginástico, e que saiba dominar seu temperamento. É necessário que esse ator passe do seu ofício ao ofício de acrobata, torne-se equilibrista, porque o grotesco da concepção geral propõe-lhe tarefas que só podem ser desempenhadas por um acrobata.

Em lugar de cenários – dois simples biombos pintados, colocados a uma certa distância um do outro, fazem as vezes das casas de Pantaleão e do Doutor (em cima das mesas colocadas atrás desses biombos, vemos aparecer esses dois personagens que saúdam-se mutuamente em uma cena de conversação mímica a propósito do casamento do Doutor com Aurélia). As personagens estão sempre dispostas simetricamente. Os movimentos dos atores são acrobáticos. A bufonaria é intencionalmente grosseira nas "brincadeiras próprias ao teatro", quer sejam elas pré-estabelecidas ou *ex improviso*: golpes no rosto do adversário com a ponta do sapato, travestimento mágico com a ajuda do tradicional gorro e da falsa barba, atores que deixam a cena montados nos ombros de outros, bastonadas, nariz cortado com uma espada de madeira, pancadarias, saltos pela sala, números de dança e de acrobacia, cambalhotas de

Arlequim, gestos obscenos feitos das coxias, saltos e trombadas, saída final com todos os atores em fila, acenando comicamente com a cabeça para o público. Movimentos ritmicamente definidos. Máscaras. Exclamações e gritos agudos no momento da fuga final. Introdução de frases curtas nos momentos de extrema tensão da ação.

Antes de chegar a uma encenação que se possa ter por suficientemente acabada, é preciso experimentar muitas variantes. Como uma variante característica que foi abandonada depois, vale a pena assinalar aquela em que a cena era convencionalmente dividida em três planos: o proscênio, uma primeira plataforma (um pouco mais alta que o proscênio), e uma segunda plataforma (mais alta ainda); essas duas plataformas eram estreitas, semelhantes a passarelas, conduzindo de uma coxia a outra ao longo da linha da ribalta. No curso da ação, cada plano tinha sua particular transformação. Assim, na parada, quando o autor nomeia as personagens ao dizer o prólogo, o ator que é designado destaca-se do plano de fundo e avança, enquanto seus companheiros permanecem na plataforma superior. Uma das variantes foi consecutiva à substituição da música de Spiess von Echenbruk[23] pela de M. de Bour (e depois Haydn e Arroyo). A música do primeiro compositor prejudicava as nuanças das improvisações, enquanto a do segundo abria-lhes um campo mais amplo. E, como o autor e o encenador tinham como único objetivo apresentar uma arlequinada típica, solidamente enraizada na tradição do Teatro de Máscaras, determinar que a música serviria aos movimentos dessa arlequinada estava longe de ser indiferente.

A apresentação desse espetáculo em uma sala de concerto, sobre um estrado quadrado, fez com que surgisse uma nova interpretação em cena; o estrado estava disposto de tal forma que não ocupava toda a largura da sala, determinando assim dois fossos laterais. Isso permitia a Arlequim saltar do estrado para o chão, ou ao contrário aparecer bruscamente como um

---

[23] V. A. Spiess von Echenbruk (1872-1919), compositor. Trabalha com Meierhold no Estúdio Musical criado pelo encenador em uma temporada na Finlândia, em 1907, destinado a organizar sessões de música e encenações musicais. Nas pesquisas realizadas, Spiess von Echenbruk e Meierhold utilizavam a música como base para o movimento cênico (N. da T.).

deus ex machina. Uma outra variante ainda: nossa arlequinada foi apresentada um dia (na casa de F. Sologub) por atores de *smoking*, fraque e roupa de baile; apenas os atributos típicos da *Commedia dell'Arte* vinham completar os figurinos contemporâneos: máscara, tamborim, bastão de arlequim, chapéu que enfatizava este ou aquele caráter da personagem[24].

A Devoção da Cruz (XXVIII). Esta peça foi montada duas vezes. Sua primeira encenação no Teatro da Torre, na casa de Viatcheslâv Ivánov, foi descrita por E. Znosko-Boróvski no número 8 de *Apollon* no ano de 1910. A encenação de Terioki conservava os mesmos princípios. Diferia, sobretudo, no aspecto formal: a elaboração dos cenários e da *mise-en-scène*. Tudo era muito simplificado; só havia de fato um cenário. O que se buscou foi simplesmente criar uma atmosfera que pudesse facilitar o jogo dos atores e fazer aparecer da melhor maneira possível o universo de Calderón.

A cena tinha o aspecto de uma vasta tenda branca; os atores entravam e saíam por trás da tenda, cuja lona era cortada em estreitas faixas verticais. Essa cortina branca, decorada por uma longa fileira de cruzes azuis pintadas, representava a fronteira simbólica que separava o lugar da ação da peça católica de um mundo exterior (hostil). Os triângulos formados pelos lados superiores da tenda eram decorados com estrelas pintadas. Altos postes de lampiões brancos postavam-se à direita e à esquerda da cena; eles tinham pequenas lâmpadas colocadas atrás do papel machê, mas esses postes eram puros símbolos, uma vez que a cena era iluminada unicamente pelos refletores superiores e laterais (não havia ribalta). Nenhuma mudança de cenário. Simplesmente, na segunda *jornada*[25], para mostrar que a ação se passa em um monastério, dois adolescentes, ao som monótono de um sino, traziam e dispunham em cena dois grandes biombos brancos com três folhas, nas quais estava pintada uma severa composição de santos católicos. De uma forma geral, o fato de haver deixado tudo branco tornava o dispositivo cênico severo, lúgubre e simples: os desenhos da tenda e do biombo (muito simples e severos) eram apenas indicados por um contorno de pintura azul. O espectador deveria perceber que os cenários aqui não representavam nada; apenas os atores interpretavam. O cenário é apenas a página em que se escreve o texto. Por isso tudo o que se relacionava ao cenário era realizado de uma forma intencionalmente convencional.

---

[24] Cf. descrição do espetáculo *Arlequim Alcoviteiro* em M. Baventchikova, "Teriokskii Teatr Tovaritchestva Aktiorov, Musikantov, Pisateleii e Jivopistziev", *Novaia Studia* ("Teatro da Associação de Atores, Músicos , Escritores e Pintores de Terioki" *Novo Estúdio*), n. 7, 1912 (N. do A.).

[25] São os atos nas peças do teatro espanhol (N. da T.).

Os atores não eram amarrados às árvores (não havia árvores em cena): eles simplesmente apoiavam as costas em dois pilares que limitavam a cena no primeiro plano (e que faziam parte da arquitetura do teatro); a corda que havia sido colocada em suas mãos não podia atá-los, pois pendia com um nó muito frouxo. Hill, o camponês que devia esconder-se nos arbustos, apenas envolvia-se com a cortina. No final da peça, "uma cruz obstrui a estrada" para Eusébio, ferido de morte, que corre em cena. Isto era literalmente assim: no momento em que Eusébio estava a ponto de cair, um adolescente vestido de negro trazia e colocava diante dele uma cruz de madeira.

Orfeu (XXXVII) foi montada segundo a partitura editada em 1900 por A. Durand (*Orfeu e Eurídice*, tragédie-opéra en trois actes. Musique de Gluck. Poème de Moline d'aprés Calzabigi. Text allemand de Max Kalbeck. Text italien de Giovanni Pozza. Publié par Mlle F. Pelletan, C. Saint-Saëns et Julien Tiersot avec le concours de M. Édouard Barre. Paris. A. Durand et fils, Éditeurs, 4, Place de la Madeleine[26]). O arranjo da ópera que Gluck tinha composto para a cena parisiense dez anos antes da encenação vienense (1762), embora ele pudesse dar à sua tragédia uma redação mais perfeita, servia de base para essa partitura. O papel de Orfeu, primeiro escrito para contralto, devia ser agora cantado por um tenor. Nessa versão, a primeira encenação da ópera ocorreu em 1774, na presença do autor e com Le Gros no papel de Orfeu.

Foi somente em 1859 que surgiu a nova partitura com Orfeu-contralto. Como, felizmente, Berlioz remanejou a partitura da ópera para Pauline Viardot, a nova redação (para contralto) teve assim uma grande difusão. Saint-Saëns estima ser impossível considerar essa tradição como um passo à frente. Criando o papel para um *castrato*, em Viena, Gluck fez apenas uma concessão às exigências do tempo. Ele o demonstrou suficientemente ao romper com a velha escola quando se pôs a remanejar o primeiro manuscrito.

---

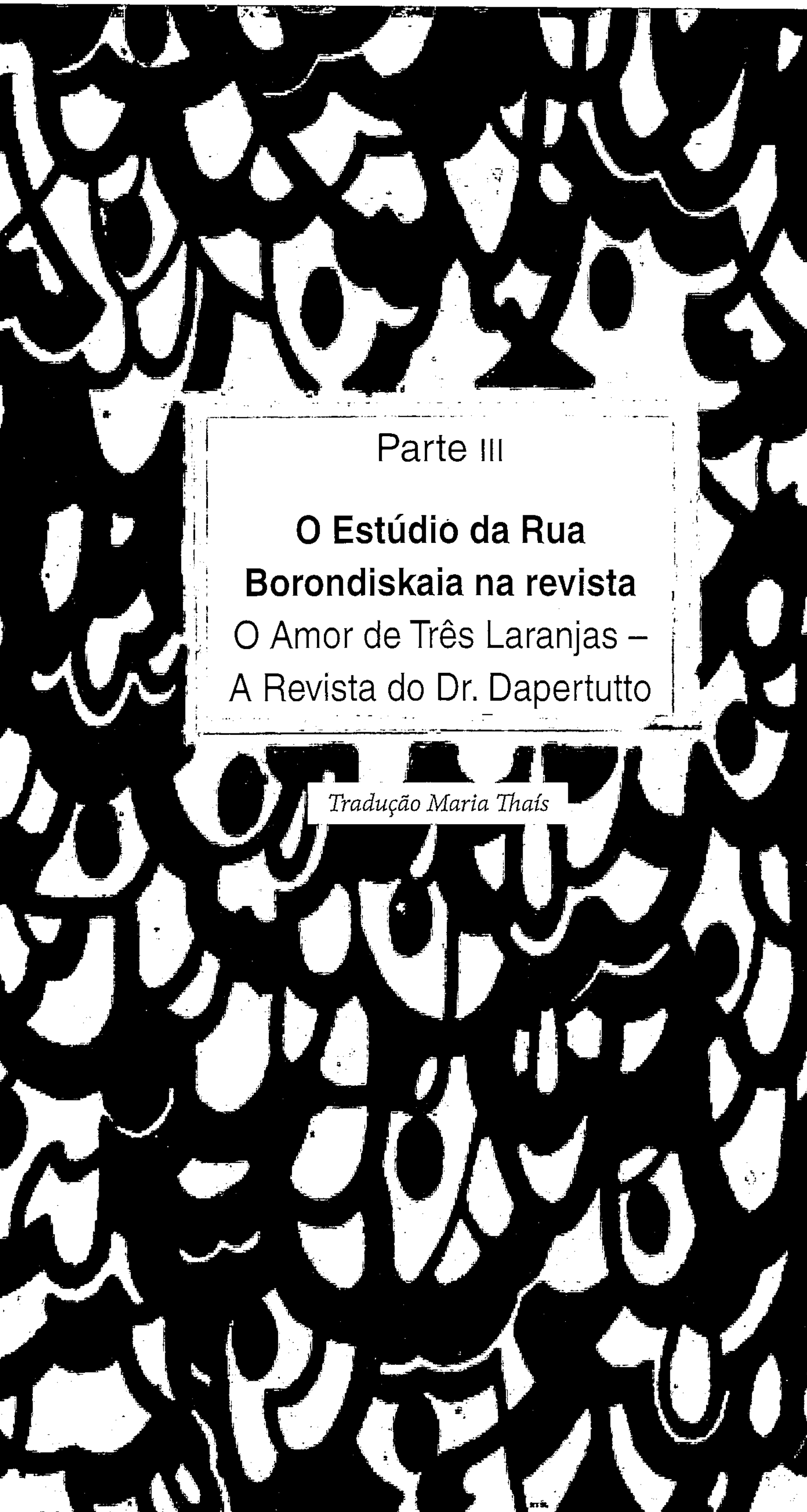
[26] Em francês no original (N. da T.).

Em nossa encenação, no Teatro Mariínski, poderíamos ter representado *Orfeu* com figurinos iguais aos da época de Gluck, ou então dar ao espectador a ilusão completa da realidade antiga. Essas duas possibilidades pareceram ao cenógrafo e ao encenador desacertadas, tanto uma quanto a outra, uma vez que Gluck tinha sabido colocar habilmente sobre o mesmo plano o real e o convencional. No Teatro Mariínski víamos a peça pelo prisma da época em que o autor viveu e criou. Tudo estava submetido ao estilo antigo, mas tal como o compreendiam os pintores do século XVIII.

Do ponto de vista técnico, conseguimos nessa encenação operar uma divisão do espaço cênico em dois planos rigorosamente limitados: o proscênio, onde não havia nenhum cenário pintado, onde tudo havia sido construído unicamente com o auxílio de tecidos bordados, e o plano posterior, outorgado ao poder da pintura. Tínhamos dado uma importância muito particular àquilo que se denomina de planos cênicos: praticáveis colocados aqui ou ali determinavam a disposição dos grupos e os trajetos das personagens. É assim que, no segundo quadro, o caminho que conduzia Orfeu aos Infernos descia em cena a partir de uma certa altura, e de um lado e de outro, e diante dele, encontravam-se duas grandes elevações rochosas. Esta organização dos planos cênicos permitia à silhueta de Orfeu dominar a multidão das Fúrias ao invés de decompor-se. As duas grandes elevações rochosas à direita e à esquerda da cena não deixavam outra possibilidade senão dirigir o coro e o balé, dando-lhes a forma de dois grupos que se distendiam das coxias laterais para o alto. Dessa forma, o quadro da entrada dos Infernos não era mais dividido em uma série de episódios; obtinha-se, ao contrário, nesse quadro a expressão sintética de dois movimentos antagonistas: o de Orfeu que aspira elevar-se, e o das Fúrias que o acolhem inicialmente de forma ameaçadora, submetendo-se a ele depois. Nesses exemplos, a marcação dos grupos era estritamente determinada pelos planos cênicos concebidos pelo cenógrafo e pelo encenador.

Nos Campos Elíseos, deslocamos o coro para os bastidores. Isto nos permitia evitar o hiato habitual nos espetáculos de ópera entre essas duas partes do espetáculo lírico ainda não fundidas harmonicamente: o coro e o balé. Se tivéssemos mantido o coro em cena, saltaria imediatamente aos olhos que um grupo cantava e o outro dançava, ao passo que nos Campos Elíseos o grupo homogêneo (*Les Ombres heureuses*) exige dos atores uma plástica com um estilo unificado.

Na segunda cena do terceiro ato, o Amoroso, que acaba de ressuscitar Eurídice e de pronunciar a última frase de seu recitativo: "*Je viens vous retirer de cet affreux séjour / Jouissez désormais des plaisirs de l'amour*", conduz Orfeu e Eurídice para fora dos degraus rochosos do segundo plano (cheio de praticáveis) e os conduz sobre o tapete convencional do proscênio. Quando Orfeu, Eurídice e o Amoroso aparecem na boca da cena, a paisagem por trás deles é coberta por uma cortina bordada (a cortina principal) e os atores cantam o trio final dessa cena como um número de concerto. Durante a interpretação do trio, o cenário de *La sortie des enfers* é substituído por trás da cortina pelo da Apoteose, que aparece ao final do trio, a um sinal do Amoroso.



Parte III

O Estúdio da Rua Borondiskaia na revista

O Amor de Três Laranjas – A Revista do Dr. Dapertutto

Tradução Maria Thaís

Anexo I

ESTÚDIO[1]

1. Classe de M. F. Gnessin

Leitura Musical do Drama

Estudo das leis do ritmo e das melodias, e sua aplicação à leitura de versos. O ritmo e o metro. A relação de duração e de expressão das notas. O ajuste das notas. Ruptura do tecido musical (pausas). Expressividade dos intervalos.

Interpretação musical dos ritmos poéticos. A notação dos versos através dos signos musicais. O *meio-acento* e o *triolet*[2]. Aplicação dos ritmos complexos. O *meio-acento* no verso e na música. Os pés líricos. A métrica antiga. Alongamentos.

O estudo da técnica da leitura musical. As entonações naturais. Diferença entre a leitura e o canto. Técnicas de alongamento na leitura[3]: glissando e nota de transição[4]. Leitura rítmica e musical.

---

[1] *O Amor de Três Laranjas...*, livro 1, 1914, p. 60-62.

[2] Termos que designam ornamentos (floreios) da linha melódica (há muitas variações desses ornamentos, dependendo da época, lugar, língua). *Triolet* é também uma forma poética (N. da T.).

Estudos dos coros de *Antígona*, de Sófocles, e *As Fenícias*, de Eurípides.

Encenação de fragmentos de *Antígona* com coro e alguns intérpretes.

2. *Classe de V. N. Soloviov.*

Procedimentos do jogo cênico dos atores da *Commedia dell'Arte*[5]. *Podus beccarius*, como movimento básico, obrigatório a todas as personagens da comédia italiana. A dança bergamesa, ficção pedagógica necessária para a superação das futuras dificuldades técnicas.

Arlequinada de Volmar Luscinius – *Arlequim, o Alcoviteiro*, aprendizagem de alguns gestos e movimentos característicos das máscaras mais conhecidas: Arlequim, Esmeraldina, o Doutor e Pantaleão (velhos), Aurélio e Sílvia (os enamorados carinhosos).

Briguela, Truffaldino, Tartáglia e as máscaras secundárias da comédia italiana: Eulária, Célio e outros.

A determinação do desenho geométrico na combinação das máscaras. A aprendizagem e o surgimento da *mise-en-scène* tradicional, de acordo com os roteiros[6] conservados.

Reconstrução das cenas: *a noite*, *a cidade*, *o duelo*, *o harém*, como início de um trabalho independente no campo da decifração dos esquemas básicos.

Os princípios da parada. Os servidores do proscênio e seu papel no espetáculo. O sentido do grotesco, que Carlo Gozzi denomina "maneira de paródia exagerada".

A encenação do segundo intermédio de divertimento, *O Amor de Três Laranjas*.

---

[3] A ideia "alongamento da leitura" parece ser a elaboração da leitura musical, da performance a partir das notas escritas, por meio desses ornamentos (N. da T.).

[4] Glissando (escorregando, em italiano); nota de transição; parece aludir a qualquer nota adicional de ornamentação realizada "entre" as notas escritas (daí o conceito de "leitura") (N. da T.).

[5] As palavras em itálico foram utilizadas pelo autor no idioma original (N. da T.)

[6] Refere-se aos *scenari* da *Commedia dell'Arte*.

A definição do momento de tensão na ação e o início da improvisação verbal.

A aplicação da técnica cênica da *Commedia dell'Arte* às peças: de Marivaux, *Arlequin poli par l'amour*; e de Cervantes, *A Gruta de Salamanca*.

3. Curso de V. E. Meierhold

Os movimentos cênicos

Exercícios em movimentos *ex improviso*; o corpo humano no espaço, o gesto como onda – ressuscitando a vida por meio do movimento do corpo.

A semelhança entre os movimentos do novo ator e o movimento dos atores da *Commedia dell'Arte*.

O preceito de Guglielmo: *partire del terreno*, a habilidade de adaptar-se no espaço concedido ao ator para o seu desempenho.

Os movimentos em círculo, em quadrado, em retângulo.

Os movimentos em aposento ou em céu aberto.

Os movimentos e o fundo musical. Diferença entre os fundos musicais: na senhora Füller, na senhora Duncan e seus herdeiros (a psicologização das obras musicais), no melodrama, no circo e no teatro de variedades, nos teatros chinês e japonês. O ritmo como suporte dos movimentos. O desenho do movimento é sempre a música, ou a que realmente existe no teatro, ou a que é suposta, como se o ator cantarolasse enquanto age.

O ator – de um lado, é unido ao fundo musical que sempre o domina, de outro, tendo aprendido a manejar seu corpo e deslocá-lo corretamente no espaço segundo a lei de Guglielmo, compreende os encantos do ritmo cênico e quer brincar, como se estivesse em um quarto de criança. A alegria torna-se a esfera sem a qual o ator não pode viver, mesmo quando deve morrer em cena.

Fé do ator. O ator é um apaixonado. Morte do psicologismo. As fronteiras entre o fantástico-assustador e o alegre. A união do passado e do presente. Como o grotesco ajuda o ator a mostrar o real como simbólico e a substituir a charge pela paródia exagerada.

A ausência de enredo, no estudo escolhido como exercício (cena muda), sublinha o cuidado com a forma (o desenho dos movimentos e dos gestos dos atores), como valor cênico independente. Diferenças entre o enredo, no sentido habitual da palavra, e o enredo que se desenvolve sob os olhos do público, sem as sugestões do autor (como no texto dramático), mas como: 1. pela improvisação dos gestos e da mímica; 2. pelas novas combinações da *mise-en-scène*; 3. pela persuasão dos atores com a ajuda de sugestões do ator-encenador.

O ator-cenógrafo e sua preocupação: viver segundo a forma do desenho. O ator – é ele mesmo o desenhista ou reproduz o desenho de um outro, como um pianista lendo as notas de uma partitura que ele não compôs.

Por que é melhor estudar os procedimentos da *Commedia dell'Arte* e do teatro japonês.

Por que o estudo dos primitivos se constitui no único caminho certo para a compreensão do sentido do desenho cênico.

Anexo II

ESTÚDIO[1]

1. Classe de M. F. Gnessin
A Leitura Musical do Drama

M. F. Gnessin viajou, por um mês e meio, para a Palestina, confiando a classe ao seu assistente, S. M. Bondin.

Neste momento, o trabalho desenvolve-se com o grupo de novos integrantes do Estúdio.

Durante a análise dos ritmos poéticos, os ouvintes estudam como reconhecer a base musical da fala. A notação dos versos em notas fortalece, na consciência dos alunos, a ideia de Ordem, inevitável na arte.

Foi preparado com a base dos procedimentos da leitura musical um trecho de *Antígone*, de Sófocles, em tradução de D. S. Mieriejkóvski – cena final de Antígone, Coro e Creonte (que se inicia na frase "Cidadãos, vejam...").

---

[1] *O Amor de Três Laranjas...*, livro 2, 1914, p. 60-63.

Todos os coros e também os momentos de maior *pathos* nos monólogos de *Antígone* são pronunciados com o acompanhamento musical.

V. N. Klepinina, que desempenha o papel de Antígone, foi aluna na classe de *Leitura Musical* de M. F. Gnessin, no Estúdio V. E. Meierhold, no período de 1908-1909. Esse trecho de *Antígone* foi apresentado três vezes no Estúdio para os convidados (M. P. Birtier, A. N. Scriabine, A. M. Tirkova, A. I. Golóvin, B. Ivánov, N. N. Rimrskii-Korsakov, B. I. Bilskii, D. V. Filosofov, entre outros).

2. Classe de V. N. Soloviov

Commedia dell'Arte

A classe está dividida em dois grupos. O primeiro ocupa-se do estudo da técnica cênica da *Commedia dell'Arte*; o segundo, por iniciativa própria, inicia as aulas interpretando os roteiros da comédia improvisada italiana.

Os estudantes de ambos os grupos assimilam os princípios de construção do desenho geométrico da *mise-en-scène*, baseado na composição dos números pares e ímpares das personagens (o círculo cênico, como figura geométrica perfeita de composição; as três formas fundamentais de parada).

São realizadas aulas cujo objetivo é ensinar aos alunos o uso de um espaço restrito. A cortina como material propício para a preparação do *jeux du théâtre.*

Palestras sobre as apresentações teatrais na feira do subúrbio de S. German. A semelhança da técnica do ator, na *Commedia dell'Arte,* com os procedimentos cênicos do teatro de feira (farsescos, operadores, charlatões, equilibristas, malabaristas).

3. Classe de Meierhold

Movimentos no Palco

A classe é dividida em vários grupos. Cada um deles é formado pelos estudantes do Estúdio que possuem semelhança com os procedimentos técnicos congênitos, ou atração por este ou aquele gênero de apresentações dramáticas, ou, ainda, pelo estilo dos quadros apresentados no palco.

Os estudantes do Estúdio, que já representaram no palco os procedimentos das antigas escolas, reúnem-se separadamente, numa classe especial denominada "classe de atores". É-lhes proposto, ao se exercitarem nos *vaudevilles* dos anos 1830/40 e nos dramas espanhóis (*O Médico da Própria Honra*, de Calderón), estudar os procedimentos do novo teatro que tenham afinidade com os procedimentos tradicionais do jogo dos atores da *Commedia dell'Arte* e de outros épocas verdadeiramente teatrais. Nesta mesma classe, os atores conhecerão exemplos de drama rejeitados pelo repertório moderno, mas que constituem o forte esteio do teatro: A. Blok, V. Briússov, O. Sologub, V. Ivánov, I Ánnenskii, A. Rêmizov, L. Zinoviev-Anibal, V. Soloviov, E. Znosko-Boróvski, M. Maeterlinck (primeiro período), Paul Claudel, Villier Liles Adam, entre outros.

O grupo de estudo do grotesco cria não somente procedimentos cênicos de representação absolutamente novos, como ainda suas próprias peças, compostas no Estúdio. Durante esse período foram apresentadas: 1. *As Velhinhas* (Bodin)[2]; 2. *Os Três* (Geintz); 3. *A Bola* (Radlov); 4. *Filha de Iofáia* (Dimskaia); 5. *A Vingança* (Zinobieva); 6. *A Bailarina* (Vereg(u)ina); 7. *O Horror* (Pisarevski); 8. *O Bobinho* (Radlov); 9. *Cena com Carta* e *A Ratoeira* (V. Meierhold); 10. *O Rei Que Está Crescendo* (Gripitch); 11. *Comédia indiana sem palavras* (Meierhold e Bondin); 12. *Panopticum* (Soloviov, Pisarevski, Gripitch); 13. Pantomima no Modelo dos Scenari da Commedia dell'Arte (Vereg(u)ina e Timie); 14. *Cleopatra* (Krol); 15. *Otelo* (Marinetti); 16. *Sadcó* (Pierozio).

Em uma das classes do grupo de grotesco, Marinetti esteve presente. Ele propôs ao grupo que representasse a peça *Cleopatra* (três personagens principais e quatro criados de proscênio) e o tema *Otelo*, para ser apresentado *ex improviso.* Durante três minutos os alunos combinaram o desempenho (sem sair do palco), elegendo as partes mais importantes da tragédia, e interpretaram a cena, que durou apenas três minutos, e que apresentou uma síntese da tragédia shakespeariana.

---

[2] Entre parênteses, os nomes dos criadores dos enredos.

Logo começarão as aulas dos grupos: a. Teatro da Antiguidade e b. do século XVIII.

Anexo III

ESTÚDIO[1]

Em 1 de dezembro de 1914 o grupo de trabalho do Estúdio é formado por: K. A.Vogak, E. M. Gólubieva, V. E. Meierhold e V. N. Soloviov – M. F. Gnessin ministrou, na temporada de 1913-1914, o curso Leitura Musical no Drama e nesta temporada (1914-1915) o trabalho desse curso está temporariamente suspenso, diante da sua necessidade de se transferir para Rostov na Danu, neste inverno.

1. Classe de V. E. Meierhold e V. N. Soloviov[2]

1. Técnica dos movimentos cênicos; 2. Estudo prático dos elementos materiais do espetáculo: funcionamento da estrutura do palco, cenário e iluminação do espaço cênico, figurino do ator e acessórios de mão.

---

[1] *O Amor de Três Laranjas...*, livro 4-5, 1914, p. 90-98.

[2] Neste ano (1914-1915), além das classes de V. N. Soloviov e V. E. Meierhold, foi aberta mais uma classe sob orientação de ambos.

Depois de uma série de discussões introdutórias, durante o mês de setembro, tiveram início em outubro as lições práticas das classes de V. E. Meierhold e de V. N. Soloviov, orientadores que acumulam mais de uma classe, e cujos resultados são uma série de peças, compostas pelos orientadores e pelos estudantes do Estúdio:

1. *Duas Cestas, ou Quem Pegou o Melhor de Quem, estudo.*
2. *Dois Jograis, uma Velha com Uma Cobra* e *O Clímax Sangrento sob o Dossel*, de Volmar Liucinius e Doutor Dapertutto.
3. *Ofélia, Estudo* (Ofélia e dois criados de proscênio).
4. *A História do Pajem Que era Fiel ao Seu Amo, e de Outros Acontecimentos Dignos de Apresentação*, de Zamiatchinskaia e Kalinina.
5. *Arlequim, o Vendedor de Bastonadas*, de Volmar Liucinius e Doutor Dapertutto.
6. Fragmento de uma peça chinesa – *A Mulher Gato, o Pássaro e a Cobra*, de Volmar Liucinius e Doutor Dapertutto.
7. *As Duas Esmeraldinas*, de Vereg(u)ina, *estudo.*
8. *Colin-Maillard*, de Smirnova , *estudo.*
9. *Os Mágicos de Rua*, de Dziobinskaia.
10. *De Cinco Cadeiras a Quadrilha* (Nos Quarenta Anos), de Volmar Liucinius e Doutor Dapertutto, *estudo.*
11. *O Padeiro e o Limpador de Chaminés, estudo.*
12. *As Três Pessoas, estudo.*
13. *A Cordinha, estudo.*
14. *A Perda das Bolsinhas*, de Smirnov, *estudo.*
15. *Três Laranjas, O Telescópio Astrológico ou a Que o Amor de Alguém pela Medida do Palco Pode Conduzir*, de Iliatchenko e Notman.
16. *Como Eles Executaram Sua Intenção*, de Iliatchenko e Notman.

Os alunos do Estúdio foram convidados a se exercitar nas peças enumeradas, nas quais os orientadores da classe objetivavam desenvolver, nos atores, especialmente a arte do movimento e a harmonização com o espaço cênico em que se desenvolve o jogo. A origem do jogo se baseia na alternância dos números pares e ímpares das personagens no espaço cênico e seus diferentes *jeux du théâtre*[3], e não no enredo. A significação do *otkaz*[4] e diferentes procedimentos de intensificação do jogo. A precisão e o valor absoluto do gesto. O narcisismo do ator no processo de jogo. O uso da técnica dos dois planos (cena e proscênio). O papel do grito no momento de tensão da ação. A roupa do ator como adereço decorativo e não como uma necessidade utilitária. O adorno de cabeça como pretexto para agradecimento teatral. Bastões, espadas, tapetinhos, lampiões, xales, capas, armas, flores, máscaras, narizes etc. Os acessórios, como material de exercício para a habilidade das mãos. O surgimento do objeto no palco e o desenvolvimento do enredo motivado pelos objetos.

Grandes e pequenas cortinas (fixas e móveis, cortinas tradicionais e "velas"), como os mais simples procedimentos de metamorfose. O biombo e a transparência como instrumento de expressividade teatral. O tule nas mãos dos servos de proscênio como modo de acentuar o jogo das personagens principais, seus movimentos e suas falas. A parada como parte necessária e independente na apresentação teatral. As diversas formas de parada de acordo com a composição geral da peça. A geometrização do desenho da *mise-en-scène* criada também *ex improviso*. A correlação entre a palavra e o gesto no teatro atual e no teatro que o Estúdio aspira.

2. Classe de V. N. Soloviov
Princípios Cênicos Fundamentais da Técnica de Improvisação da Comédia Italiana

No mês de setembro corrente o orientador da classe dedicou-se a informar aos membros do Estúdio uma série de questões importantes ligadas, diretamente, com o método cênico da aprendizagem da técnica da *Commedia dell'Arte:* fontes necessárias para o estudo da comédia improvisada italiana; o destino da antiga comédia Ática; a comedia Ática medieval e nova;

---

[3] Todas as palavras em itálico forma mantidas como no original (N. da T.).

[4] Ver supra, p. 120 e 157.

a origem das apresentações teatrais em Roma; a *commedia palliata*, a comédia togata, as atelanas, os mimos; as apresentações teatrais na época do império decadente; a arte medieval do *menestrellerie*; as razões da criação do antigo teatro italiano; a comédia erudita, *Mandrágora* de Maquiavel; a improvisação na comédia italiana; a fórmula das quatro máscaras tradicionais; Conde Carlo Gozzi, abade Kiari e Senhor Goldoni; *O Amor de Três Laranjas*, Gozzi e seus dez contos dramáticos; *Memorie inutili*; E. T. A. Hoffmann e seu conto *Princesa Brambilla*, como nova compreensão do destino da comédia de improviso italiana pelos românticos alemães; os comediantes italianos na França; Molière e a comédia italiana.

Paralelas às palestras, continuavam as aulas práticas (ver *O Amor de Três Laranjas*, livro 1, p. 60-61). O orientador da classe chamou a atenção especial para que os estudantes do Estúdio assimilassem os princípios da estrutura do espaço teatral dos espetáculos italianos de improvisação e a geometria das *mise-en-scènes* das personagens. Para explicar esta ideia o orientador da classe elaborou um sistema de desenhos, que tornava visível os princípios acima mencionados.

Concomitantemente a este trabalho continuavam as aulas práticas, em que os estudantes do Estúdio, usando os signos teatrais elaborados junto com o orientador, traçavam o esboço da ordem de todos os movimentos e procedimentos dos personagens da comédia italiana. Destacaram-se os trabalhos de A. I. Kuliabko-Korietchkoii e M. H. Petrovoi que apresentaram duas novas, e extremamente interessantes, variantes da tradicional *cena da noite* da comédia italiana.

3. *Classe de V. E. Meierhold*
Técnica de Movimentos Cênicos

(Palestras em setembro: introdução aos objetivos do Estúdio; sobre o problema dos movimentos cênicos; a pantomima cinematográfica e a pantomima no Estúdio; sobre o papel da música na classe de movimentos).

A relação com o movimento como fenômeno sujeito às leis da forma na arte. O movimento como o mais potente meio de expressão na criação do espetáculo teatral. O papel do movimento cênico é mais importante que de outros elementos teatrais. Eliminando-se a palavra, o figurino do ator, o palco cênico, o edifício teatral e os bastidores, deixando-se somente o ator e a sua arte do movimento, o teatro continuará sendo teatro: o ator comunicará o seu pensamento ao espectador por meio do seu movimento, do seu gesto, da sua mímica – o principal edifício para o ator – qualquer praça sem construção, onde ele pode construir e firmar o que desejar, como desejar e tão rapidamente como sua habilidade o permitir (leia o texto sobre as trupes de ambulantes chineses). A natureza específica dos procedimentos do gesto e do jogo de fisionomia no cinema e na pantomima. Se o objeto no cinema é apresentado na tela de forma utilitária, no Estúdio (para a pantomima) o objeto serve para mostrar a virtuosidade do ator, fazendo com que o seu jogo cause alegria ou tristeza nos espectadores, o que significa dizer que o ator de cinema e o ator do Estúdio separam-se nos seus caminhos. Sobre a maior preocupação do cinema, como comover o espectador com o enredo. Sobre a pantomima, em que o espectador não se interessa pelo enredo, mas pelos procedimentos do ator, movido pelo único desejo de *reinar* no palco cênico que ele próprio cria, orna, ilumina, fascinando o público com seus truques, inesperados até mesmo para ele próprio. O que significa a encarnação da personagem a tal ponto que o ator se deixa absorver completamente pela personagem, e o que significa a demonstração de si mesmo nas várias personagens do drama. Na pantomima não é o enredo que comove o espectador, mas a própria pantomima, como ela se desenvolve, qual a forma do enredo e como nela se manifesta a arte do ator. Sobre os movimentos que se modificam em função do figurino, dos acessórios e do fundo decorativo. A escolha do figurino teatral, e como ele faz parte da unidade (espetáculo). A importância da sua forma e o significado da sua cor. A maquiagem convencional. Máscara (cf. K. A. Vogak, "Sobre as Máscaras Teatrais", *O Amor de Três Laranjas, A Revista do Dr. Dapertutto*, n. 3). Sobre a forma inevitável da teatralidade.

A relação do teatro e da vida. O teatro, que reproduz a vida de modo fotográfico (teatro naturalista), considera o movimento do ponto de vista da sua utilidade para esclarecer ao espectador esse ou aquele objetivo do dramaturgo (exposição obrigatória, ideia da peça, psicologia das personagens; seus discursos visando os objetivos do dramaturgo, mas não do espectador; a existência cotidiana na cena etc.). O teatro é arte e, consequentemente, tudo deve ser submetido às leis dessa arte. As leis da vida e da arte são diferentes. A tentativa de estabelecer analogia entre as leis do teatro e as leis das artes plásticas. Para descobrir as leis fundamentais do teatro é necessário não somente desfazer o novelo, mas desfazê-lo de outra maneira, num requintado sistema (disposição geométrica das figuras, etc.). O principal na arte teatral é o jogo. Até mesmo nos casos em que é necessário mostrar no palco os elementos da vida, o teatro reconstrói seus fragmentos com a ajuda dos meios orgânicos para a arte cênica, cujo lema é o *jogo*. Mostrar a vida no palco significa interpretar a vida, e tudo que é sério torna-se divertido, e o que é divertido torna-se trágico. A numeração por Polônio dos tipos de representações teatrais demonstra que, representada por um ator, uma simples comédia torna-se tragicômica, e uma série de canções interligadas pelas saídas dos atores torna-se uma pastoral. O ator do novo teatro deve elaborar um código de procedimentos técnicos, que ele pode adquirir com o estudo dos princípios de representação das épocas verdadeiramente teatrais. Existe uma série de axiomas obrigatórios para qualquer ator, independentemente do teatro em que ele atue. Sobre o processo de estudo dos teatros antigos é necessário dizer: é um modo de *accumuler des trésors*, não com o fim de ostentar as preciosidades adquiridas tais como elas são, mas para (depois de ter aprendido a guardá-las e preservá-las) ornar-se com elas, buscar entrar em cena enriquecido, e saber viver em cena de maneira teatral: reverenciar com um gorro de mendigo como se fosse ornado de pérolas, vestir uma capa furada com gesto de fidalgo, bater num tambor furado não para fazer barulho, mas para através dos movimentos da mão mostrar todo o brilho de seu refinamento e maestria, e fazer isso de tal forma que o espectador esqueça a ausência do couro no tambor. É o que significa, na nossa concepção, trazer o tradicional do passado para o presente. Não procuramos repetir simplesmente o que já foi feito (a simples repetição é o exercício do Teatro Antigo[5]). A diferença entre a simples reconstrução e as tarefas da livre construção da nova cena, embasada no estudo e na escolha do tradicional. A relação do novo ator com a cena, [vista] essa como um espaço preparado para [ações] cênicas inéditas. "Como eu sei – diz o nosso ator – que entro no palco onde o cenário não é ocasional; onde o chão do palco (tablado) compõe-se com o desenho da plateia; onde reina o fundo musical, então não posso ignorar como devo entrar nesse palco. Já que o meu jogo chegará ao espectador simultaneamente com o fundo pictórico e musical, então, para que o conjunto de todos os elementos do espetáculo tenha *um sentido determinado*, o jogo deve ser um dos componentes da soma dos elementos atuantes". O ator, sabendo por qual razão aquilo que o circunda foi concebido de um determinado modo, sabendo que é produto da arte teatral, ao entrar no palco transforma-se em uma obra de arte. O ator – novo dono da cena – apresenta a sua alma feliz, a sua fala musical e o seu corpo maleável como cera. Os movimentos, surgidos da subordinação à lei de Guglielmo (*partire del terreno*, cf. *O Amor de Três Laranjas, a Revista do Dr. Dapertutto*, livro 1), impõem uma virtuosidade próxima à do acrobata (o ator japonês é também acrobata e dançarino). A palavra obriga o ator a ser músico. A pausa o faz recordar sobre a contagem do tempo; no seu caso ela é tão importante quanto para um poeta. Sobre as diferentes relações do espetáculo com a música: em J. Dalcroze, em Isadora Duncan e L. Füller, no circo, no teatro de variedade, no teatro chinês e japonês. O papel da música como de um fluxo que acompanha os movimentos do ator no palco e os momentos estáticos do seu jogo. Os planos da música e do movimento do ator podem não coincidir, mas chamados à vida simultaneamente no seu desenvolvimento (música e movimento, cada um no seu plano) formam uma espécie de polifonia. O surgimento de um novo tipo de pantomima, na qual a música reina no seu plano enquanto os movimentos do ator correm num plano paralelo. Os atores imediatamente, seguindo a vontade do mestre do ritmo, e sem revelar ao espectador a construção da contagem rítmica da música e do movimento, procuram tecer a rede rítmica. Na série de movimentos do ator dramático, a pausa não significa ausência ou interrupção dos movimentos, assim como na música a pausa contém em si o elemento de movimentação. Se num dado momento o ator não age, isto não significa que tenha abandonado a esfera musical. O ator permanece o tempo todo em cena, não apenas porque, pela ausência de coxias, não existe lugar fora do palco, mas, principalmente, para, depois de ter assimilado o significado da pausa, não interromper a vida na ação cênica. E é nesta pausa que se define muito claramente a inevitabilidade das inquietações provocadas pela luz, música, pelo brilho dos instrumentos, pelo luxo dos figurinos. O significado dos dois planos do palco e do proscênio para o ator, que não deixa a cena por nenhum minuto, baseia-se na vida ininterrupta, na esfera da música que não se ouve mais (cf. a expressão "ouvir o silêncio", em Rubeika, no teatro de Ibsen).

---

[5] Refere-se ao Teatro Antigo dirigido por Evrêinov. Optamos por acompanhar os estudiosos ocidentais, como Ripellino, que utilizam o termo *antigo* para traduzir o termo *starinn*, por considerarmos que a palavra *velho* não expressa o sentido original. Por outro lado, *antigo* foi utilizado no sentido de "velhos tempos", e não da Antiguidade (N. da T.).

4. Classe de K. A. Vogak

Técnica da Declamação em Verso e em Prosa

Chega ao fim a exposição da primeira parte do curso sobre a técnica de declamação em verso, que contém a teoria de construção do verso de acordo com o seguinte programa:

Três sistemas de versificação – métrico, silábico e tônico: suas interrelações e suas principais unidades. Conceito de métrica e ritmo do verso. Relação da rítmica e da métrica nos sistemas métrico e tônico de versificação. A estrofe na versificação e o compasso na música. O erro desta analogia e a decorrente necessidade de leitura musical como arte independente. Definição da estrofe. Estrofes trissilábicas: *Amfíbraco*[6] e seu campo de utilização. *Dáctilo*[7] e *Espondeu*[8]. A evidência da existência do *espondeu* na versificação russa em decorrência da análise de modificação do esquema do hexâmetro grego antigo. Pentâmetro e o dístico elegíaco. *Anapesto*[9]. A questão da *apócope*[10] dos ritmos ascendentes. *Molósso*[11] e o seu papel no verso anapéstico. Estrofes dísticas. *Coreu*[12] (ou troqueu). A complexidade rítmica do verso de coreu russo. O caráter *anapéstico* e, mais raramente, *peônico*[13] da rítmica do verso de coreu russo. A influência da rima no tom geral do verso de coreu. Lei geral de introdução no ritmo descendente da medida rítmica ascendente. Questão da quantidade de acentos rítmicos no verso de coreu.

---

[6] Pé de verso, trissilábico, que tem uma sílaba longa entre duas breves (N. da T.).

[7] Pé de verso, formado de uma sílaba longa seguida de duas breves (N. da T.).

[8] Pé de verso, formado por duas sílabas longas (N. da T.).

O programa seguinte compreende: *iambo*[14] e a sua rítimica. *Pirríquio*[15]. *Peon.* Estudo sobre a cesura[16]. Cesura e pausa relacionadas à questão da métrica e do ritmo. Conceito de estrofe. Teoria da Harmonia do Verso. Aliteração, assonância etc. Rima, sua evolução e suas modificações. Teoria das Formas de Verso Complexas. Gradação da forma a partir da unidade básica, através da rima e verso, chegando à estrofe e formas mais complexas. Exemplos de formas de verso desenvolvidas. Formas da lírica teatral grega antiga. Técnica da fala em prosa. Fala dos periódicos[17]. As particularidades rítmicas da prosa moderna.

5. Classe de E. M. Gólubeva

Correção dos defeitos de dicção, impostação de voz e respiração. Técnica dos exercícios de declamação.

---

[9] Pé de verso formado de três sílabas, as duas primeiras breves e a última longa (N. da T.).

[10] Supressão de fonema ou de sílaba no fim da palavra (N. da T.).

[11] Pé de verso formado por três sílabas longas.

[12] Pé de verso formado de uma sílaba longa seguida de outra breve (N. da T.).

[13] Pé de verso de quatro sílabas, sendo a primeira tônica (N. da T.).

[14] Pé de verso constituido de uma sílaba breve e outra longa (N. da T.).

[15] Pé de verso formado por duas sílabas breves (N. da T.).

[16] Conceito literário de pausa (N. da T.).

[17] Jornalística (N. da T.).

Anexo IV

ESTÚDIO[1]

Em 12 de fevereiro, quinta feira, realizou-se a 1ª Vesperal do Estúdio, com o seguinte programa: um intermédio, estudos e pantomimas. Os intérpretes do programa foram os comediantes do Estúdio[2]. Os diretores das cenas na 1ª Vesperal foram: V. E. Meierhold e V. N. Soloviov. Os figurinos de gala dos comediantes foram criados por A. V. Rikov. Acompanhamento de piano por A. M. Malevínskii. A parada começou às 8 horas da noite. A apresentação terminou às 11h00 e poucos minutos.

---

[1] *O Amor de Três Laranjas...* livro 6-7, 1914, p. 105-115.

[2] No original, após o nome de alguns atores, consta a nota "Integram o grupo dos *atores do* Estúdio desde 1913" (N. da T.).

PROGRAMA

Parte I
*A Gruta de Salamanca**

Intermédio de Miguel de Cervantes Saavedra (tradução de A. N. Ostróvski). Mestre de Cena: V. N. Soloviov. Cenógrafo e figurinista: A. V. Rikov.

Personagens: Pancrácio, Cristina, Leonarda, Estudante, Sacristão Reponse, Leonisso, o compadre, Nicolas Roque, o barbeiro.

* Na encenação do intermédio, o mestre de cena procura realizar os princípios do *balagan* literário (teatro de feira). Para isso, ele considera como o único procedimento correto: no domínio da *mise-en-scène* – a distribuição das personagens no palco segundo um determinado desenho geométrico em combinações de par e ímpar das personagens presentes; no domínio da fala – a inevitável acentuação do texto por meio de certos gritos, a ausência de meio-tons, a improvisação verbal baseada nos temas do texto de Cervantes; no domínio da movimentação dos atores – o constante saltitar que dá ao comediante a possibilidade de exibir, diante do espectador, certas torções do corpo e um gesto cunhado em estreita relação com o figurino e o cenário, desenvolvidos segundo a maneira rigorosa de Jacques Callot.

O cenário é feito de: um sistema de biombos com um número par de batentes (laterais – 3 e 3; central – 4); três velas penduradas em bastões de bambu; dois tonéis, que na primeira cena substituem dois tamboretes, e na segunda servem de suporte para uma grande mesa coberta por toalha.

Nas cores – a alternância do verde, azul, vermelho e amarelo.

Objetos: a capa com a qual Leonardo e Cristina envolvem Pancrácio, que parte à noite; a guitarra do sacristão; o cestinho com: um odre de vinho, queijo, pão, romãs maduras, bananas, uva, laranjas, carne com arroz; dois capões; um bastão com o qual Pancrácio produz ruído atrás dos biombos; duas lanternas para Pancrácio e compadre; diploma de bacharel de Salamanca para o estudante.

Lista de truques que surgiram das regras cênicas tradicionais:

1. Durante a abertura da cortina (fixada em dois biombos laterais com a ajuda de dois anéis; o meio pendente da cortina é sustentado pelo servo do proscênio) as figuras que estão em cena ainda não iniciaram a ação. A gritaria repentina de mulheres em prantos é feita à maneira de uma paródia exagerada, com a alternância de uma dupla representação: ora choro, ora piscadelas ao público ("podem deliciar-se com o jeito que o estamos ludibriando"). O texto da primeira cena de expulsão está adornado de pancadas e brigas de duas mulheres em relação a Pancrácio. Os golpes das comediantes entusiasmadas passam das costas de Pancrácio às costas do estudante no segundo ato (cena com o estudante).
2. Na cena com o estudante, este convence o espectador de sua malandragem no princípio com a ajuda de uma atuação especial – a inspeção alternada de cada um dos biombos do palco. A representação do estudante lembra, ao público, o seu parentesco com a máscara dinâmica de Zanni da comédia italiana.
3. O compadre, que aparece pela primeira vez no tablado, interrompe o texto da personagem com um aviso ao público: "Ah! Bom dia, senhores!"

   O compadre e Pancrácio, ao deixar o palco saindo cada um para o seu lado, repetem suas últimas palavras "e adeus!" por quatro vezes, elevando o tom de voz gradualmente. O último "e adeus!", eles falam de trás dos biombos, quando o público não as espera mais, e pronunciam essas palavras com entonação de ponto final, colocando as cabeças para fora dos biombos e fazendo uma saudação com os chapéus.
4. A farra (terceira cena) é interrompida por batidas de Pancrácio. Os corpos dos atores em cena ficam imóveis por um momento e em seguida, com cada nova batida (são sete no total), eles se deslocam através de grandes saltos à maneira de palhaços.

5. Pancrácio, que surge por trás do biombo após a cena das batidas e dos saltos, conduz a cena com uma gesticulação que parodia as figuras do teatro de marionetes.
6. A cena de evocação dos "demônios" pelo estudante é interpretada mimicamente; essa cena acaba se transformando como se fosse um entreato; nessa cena são ressuscitados os atributos das cenas infernais tradicionais.
7. O surgimento dos "demônios" é recebido por três gritos de Pancrácio, que está embaixo da mesa.
8. O surgimento em cena de uma cesta de "frios" obriga a criação de uma grande cena de gula, tão querida pelos atores do velho teatro.
9. A *coda* final forma uma fila que termina com um círculo e com a saída de cada um para trás do seu biombo.
10. No acorde final da música cada ator se joga para fora do biombo (como se fosse um *deus ex machina*) com o único objetivo de obter aplausos do público.

Parte II
Estudos e *Pantomima*

1. *Os Mágicos de Rua**

Personagens: Negrinho, Cavaleiro, Dama com máscara, Mágico principal, Servo do mágico, Acrobata, Pessoa com cobra, dois músicos.

* A pantomima foi encenada na maneira das representações populares de Veneza do fim do séc. XVIII, apesar de seu esboço original, concebido por Dziubinskaia, comediante do Estúdio, estar mais próximo das composições do Quatrocentos.

A pantomima é representada em dois planos: no proscênio e no tablado, que está elevado. Neste atua o mágico principal com o seu servo e o acrobata. No proscênio fica o povo, que veio (por exigência do roteiro) assistir as mágicas e (por causa da necessidade dos atores do Estúdio, que foram chamados para serem os primeiros na pantomima em questão) atuar como claque, que tem por objetivo despertar a plateia moderna. Aqui mesmo, no proscênio, são representadas algumas cenas: o encontro do Cavaleiro com a Dama mascarada, o duelo do Cavaleiro com o Acrobata, e a saída final, que termina em cima, no tablado.

Objetos: cortina, que é segurada pelos servos e que faz fundo para a cena das mágicas; o tapete do acrobata; a cesta com os objetos do mágico: a varinha de condão, uma borboleta que voa, uma laranja de ouro, o véu mágico, a varinha que quebra sozinha; pandeiro; um par de pratinhos; um pequeno violino com arco comprido; outro par de pratinhos; duas espadas; leque; rosa; capas; cobra; buquê de flores; a corneta do farsante; um gorrinho para recolher o dinheiro

Brincadeiras características do teatro:

1. Após o dueto, os músicos perseguem o acrobata, que matou o seu rival, da seguinte forma: durante a perseguição os dois mantêm o tempo todo a distância de 35 cm entre si e, como que permanecendo sempre no mesmo lugar, levam o espectador mais a apreciar o barulho dos seus guizos e a beleza de seus sorrisos do que a acompanhar a psicologia da cena.
2. O rival morto não só ressuscita, mas ainda encontra forças suficientes para vencer os quatro que ousaram roubá-lo enquanto ele permanecia imóvel.

2. *A História do Pajem, Que era Fiel Ao Seu Amo, e Outros Acontecimentos Dignos de Apresentação**

Personagens: Grão-senhor, Pajem, Fada, Criada da Fada, Andador, Guarda-costas.

O estudo é tratado no estilo das histórias sentimentais do final do século XVII. Os comediantes trabalham exclusivamente no tablado, não utilizando o proscênio.

Objetos de cena: quatro bastões de bambu e um véu que se transformam num cortinado móvel. Tule, com a ajuda do qual os servos do proscênio acentuam os momentos de tensão. Uma pequena vara que substitui o punhal.

Objetivo do estudo: treinar o movimento lento.

3. *As Duas Esmeraldinas**

Personagens: Esmeraldina I, Esmeraldina II, Pantaleão, 3 servos de proscênio.

* A experiência de apropriação do roteiro de comédia italiana, do período de declínio, que conta como as duas Esmeraldinas enganaram o Pantaleão.

* Objetos: três tamboretes, tapete, duas capas e dois chapéus de doutor. O estudo é precedido da tradicional parada.

4. *Tragédia de* Hamlet, Príncipe da Dinamarca*

a. A Ratoeira.

Personagens: Cláudio, Gertrudes, Hamlet, Ofélia e Polônio, 2 damas cortesãs, 2 cortesões, 2 pajens, 2 soldados, 6 comediantes para o intermédio.

b. Ofélia

* Personagens: Ofélia e 1 servo de proscênio.

Toda obra de arte dramática, se ela contêm os encantos essenciais da teatralidade, pode ser apresentada numa completa esquematização, até o ponto em que as palavras que adornam o arcabouço do roteiro possam ser temporariamente subtraídas; e, apesar disso, a ação verdadeiramente teatral, representada assim esquematicamente e mimicamente, pode tocar o espectador exclusivamente porque o roteiro dessa obra dramática foi criado a partir das bases tradicionais do teatro, tal como ele é.

5. *Arlequim, o Vendedor de Bastonadas**

Personagens: Arlequim, Velha com um saco, Arauto, 2 acompanhantes do Arauto, 3 bisbilhoteiras, Juiz, Mulher do juiz, 2 porteiros, 2 homens fortes, 3 personagens do povo.

* Pantomima no estilo das arlequinadas francesas do meio do século XIX.

* Objetos: cortina que representa o palácio de um rei; a varinha do Arlequim; saco com bastões; cajado da Velha; guizos; chapéu com borlas e guizos (para Arlequim); lanças; cartaz do Arauto.

Brincadeiras apropriadas para o teatro:

1. O comediante que representa Arlequim joga o saco da velha contra a porta do palácio do rei com um grito; o saco voa sobre todo o proscênio, sobre todo o espaço cênico e entra voando na porta, agarrado pelos servos do proscênio.
2. Uma forma especial da "saída" final, quando os comediantes que atuam no proscênio juntam-se com os comediantes que atuam no palco, numa fila que o Arlequim expulsa pela porta, acompanhando a fuga grotesca dos comediantes com o grito: "Holla!".

Parte III
Estudos *e pantomimas*

1.*Três Laranjas*, *O Telescópio Astrológico* ou *Onde Pode Levar o Amor aos Diretores**

Personagens: Esmeraldina e Arlequim.

* Clownerie circense.

Objetos: telescópio astrológico; três laranjas; cesta; punhado de guizos; três cadeiras; lança.

Brincadeiras características do teatro:

1. O surgimento, imperceptível para o público, de três mestres de cena no proscênio. Esmeraldina, sem que o Arlequim veja, passa-lhes três laranjas e diz ao Arlequim que as laranjas voaram para o céu; no final do estudo as laranjas são passadas por cada um dos mestres às suas respectivas damas.
2. A luneta, com a ajuda da qual é possível ver tudo o que se passa no céu, mas é impossível ver o que se passa na terra.

2. *Colin-Maillard**

Personagens: Dama; 2 cavalheiros.

* *Estudo* desenvolvido independentemente pelos estudantes segundo a maneira pictórica de Lancret.

Objetos: chapéu que simboliza o momento do triunfo de um dos rivais do duelo amoroso.

3. *Duas Cestas, ou Ignora-se Quem Enganou Quem**

Personagens: Primeira vendedora de maçãs; Segunda vendedora de maçãs; Ladrão.

* Um dos primeiros estudos, o mais curto e o mais preciso na execução.

Objetos: duas cestas; duas bengalas. Toda a obra foi tecida de brincadeiras próprias do teatro.

4. *Fragmento de Uma Peça Chinesa* – A Mulher, o Gato, o Pássaro e a Cobra*

Personagens: Jovem príncipe chinês; seu Secretário; 2 Guerreiros; Mulher; Gato, Pássaro e Cobra (representados por uma atriz); 2 Criadas; 2 Bailarinas; Princesa; Mago; Ídolo; 4 atores de intermédios; 2 servos de proscênio; o exército do príncipe (representado por todos os comediantes).

* O fragmento não aspira nem à estilização nem à etnografia. A pantomima aproxima-se daquele tipo de representação cênica que conhecemos no Conde Carlo Gozzi em *Turandot*. A China na visão veneziana do final do século XVIII. Toda peça é representada pelos comediantes no proscênio, com exceção da última cena, quando o jovem príncipe chinês, montado nos ombros dos comediantes que representam os guerreiros, mas, que temporariamente, fazem papel de cavalo, realiza uma longa viagem pelo deserto; quando todos os comediantes do espetáculo com longas lanças partem para a batalha com o inimigo invisível (o efeito de muitas linhas verticais, que produzem uma ilusão de ótica em relação ao número de personagens presentes em cena). Cf. J. Callot e Velasquez.

Anexo V

ESTÚDIO[1]

I.

Críticas da imprensa sobre o vesperal do Estúdio, de 12 de fevereiro de 1915, e anotações da redação da *Revista do Doutor Dapertutto*[2].

II. Classe de K. A. Vogak

Técnica da declamação em verso e em prosa

Encerramento da exposição da primeira parte: técnicas da declamação em verso.

A primeira parte do curso desta técnica foi encerrada com o seguinte programa[3]:

---

[1] *O Amor de Três Laranjas...*, livro 1-2-3, 1915, p. 149-156.

[2] São trechos publicados nos jornais e revistas sobre as apresentações públicas do Estúdio, acompanhadas de notas que contestam as críticas, criticam e fazem correções às informações divulgadas (N. da T.).

[3] Início do programa cf. *O Amor de Três Laranjas...*, livro 4-5, 1914, p. 98-99.

Iambo. O caráter fundamental das medidas iâmbicas. O papel do *iambo* nas obras dramáticas. Particularidade da cesura no pentâmetro e no iâmbico de seis pés. O papel do *pirríquio* no verso iâmbico. A lei da medida ascendente e redução do número de acentos no ritmo iâmbico. O papel do *peon* na poesia iâmbica. Peon como medida independente em relação aos problemas da *peonização* dos versos iâmbicos e da poesia corêutica. Medidas heterogêneas – casos da oscilação do metro. Cesura. Cesura e *diérese* nos antigos. Diferença entre cesura e pausa relacionada à diferença entre ritmo e metro. Exemplos de verso com cesura constante: o verso iâmbico de cinco e seis pés (verso alexandrino), hexâmetro. Pausa no verso russo moderno (Aleksandri Blok e sua obra). Conceito de estrofe. Estrofe e antiestrofe na lírica de coro da Grécia antiga. A estrofe na versificação moderna. Exemplos de estrofes de diferentes pés e poemas de diferentes estrofes.

Com isto, a primeira parte do curso, Teoria da Construção do Verso – foi encerrada. Como exercício prático sobre esta parte do curso foi feita uma detalhada análise, rítmica e métrica, dos poemas de A. Blok, sugeridos por um dos participantes do Estúdio (G. G. Feiguin), *Moça Cantava no Coro da Igreja*, e de Z. Guippius, *Oh! Não Acreditem na Hora Noturna*. Paralelamente, foi examinada a questão do surgimento na métrica russa, além de *iambo, coreu, dáctilo*, *anapesto*, *anfíbraco*, reconhecidos pelos livros escolares, e *peons* novos para os versos russos, e com estrofes mais complexos *pirríquio, respondeu, molósso, anfimakra, dicoreu, diiambo, coriamba* não apenas como unidades rítmicas, mas, também, às vezes como unidades métricas. Com relação a isso, foram introduzidas as correções correspondentes ao esquema tradicional do desenvolvimento histórico do verso russo: a partir do verso popular passando pelo sistema silábico e chegando ao sistema métrico. (Conceito de sistema puramente tônico e de sistemas tônico-métrico e tônico-rítmico. Elementos da tônica pura na poesia popular. O significado das últimas conquistas rítmicas da poesia russa). Como exemplo de métrica e estrofes antigos foi analisado um trecho da tragédia *Electra*, de Sófocles, na tradução de F. F. Zelinski.

A segunda parte do curso – *estudo da harmonia do verso* – foi apresentada pelo seguinte programa[4]:

Aliteração[5], no sentido amplo da palavra. *Aliteração de consoantes* ou aliteração no sentido estrito da palavra. *Assonância*[6]. *Onomatopéia*. Assonância-aliteração. Rima e suas subdivisões segundo as coincidências sonoras. Conceito sobre a consonante de apoio, fundamento da rima e apoio final. Distribuição da rima nos versos. Rimas masculinas, femininas, dactilábicas e quadrissilábicas. *Casos particulares de rima*: rima interna, rima inicial, rima minúscula, rima enrolada e de retorno. A evolução da rima na poesia russa. A *teoria das formas complexas de verso* foi terminada com o exame da parte *técnica da fala em verso*, de acordo com o seguinte programa: Séries – unidade principal, pé, verso, estrofe, unidade complexa[7]. Exemplos de formas poéticas desenvolvidas. O teatro grego antigo. Poema épico. A parte coral e a sua estrofe. Particularidades da lírica teatral da Grécia Antiga. Análise detalhada de trechos da *Electra*, de Sófocles

Por causa do início dos trabalhos de um grupo de alunos do Estúdio sobre o texto de Calderón, o drama *O Médico da Própria Honra* (na tradução de K. D. Balmont) e também por causa da encenação pelo Teatro Aleksandrínski do drama de Calderón *O Príncipe Constante*, foram analisadas as principais características da versificação dos dramaturgos espanhóis. O plano destas aulas foi o seguinte: formas do verso popular espanhol (soleares, coplas, seguidilhas), relacionadas com fenômenos semelhantes em outros povos. Exemplos das formas versificadas monoestróficas. As coplas russas. A *tanka*[8] e o haicai japonês. Condição obrigatória: grande dramaticidade e potencial descritivo (as canções espanholas e os melhores *tankas* e haicais de Mibu no Tadamine e Bashô). A faculdade das formas monóstroficas de serem dialogizadas. (Exemplos do ciclo das canções espanholas e das coplas russas). Ligação das formas monóstroficas com danças, inclusive as de roda, isto é, com a ação dramática primária. O elemento rítmico–dançante das medidas espanholas. As quadras em Calderón. Divisão das quadras entre diferentes personagens e as maneiras de declamação do texto no drama espanhol. Como os acontecimentos cênicos importantes refletem sobre a interpretação das quadras – saída de personagens, surgimento de objetos importantes. O verso rimado e não rimado em cena. As cesuras na leitura do ator. A relação do ator com os adornos do verso – assonâncias, aliterações, rimas etc.

---

[4] É necessário assinalar que, no estudo da harmonia do verso, a prosódia foi deixada totalmente de lado, levando-se em conta o fato dela não ter grande importância para o intérprete, que é o ator, nas obras em verso.

[5] Repetição de fonema(s) no início, meio ou fim de vocábulos próximos, ou mesmo distantes (desde que simetricamente opostos) em uma ou mais frases, em um ou mais versos (N. da T.).

[6] Conformidade ou aproximação fonética entre as vogais tônicas de palavras diferentes (N. da T.).

[7] Formas complexas como soneto, (trioleto, gazela) foram deixadas de lado por não terem relação com o teatro.

[8] Na poesia japonesa, tipo de estrofe de três linhas, duas longas e uma curta (N. da T.).

As últimas aulas da temporada que passou foram dedicadas à elaboração de uma série de procedimentos práticos, para colocar de acordo a leitura métrica e rítmica do texto do drama *O Médico da Própria Honra*.

III. Classe de V. E. Meierhold
Técnica de Movimentos Cênicos

O período até o final das atividades do Estúdio foi totalmente dedicado às aulas práticas. O orientador se propôs a tarefa de habituar os comediantes por um lado às composições mais complexas e, por outro, à execução de tarefas técnicas também mais complexas. Para isto foi sugerido aos comediantes o *Estudo* A Caça.

O *estudo* foi dividido em duas partes. Na primeira parte trabalharam cinco [atores]. Na segunda parte trabalharam todas as mulheres que participavam do Estúdio.

IV. Classe de V. N. Soloviov
Princípios Fundamentais
da Técnica de Improvisação da Comédia Italiana.

No período após o espetáculo, essas aulas representaram uma finalização lógica do trabalho dos meses do outono (setembro e outubro).

Toda a atenção do orientador estava voltada para o engajamento dos participantes do Estúdio em composições próprias[9]. Para esse fim, foi oferecido aos comediantes do Estúdio um novo tablado, que diferia muito daquele no qual eles estavam acostumados a trabalhar no período do espetáculo. No lugar de dois planos: 1. o palco elevado com duas descidas laterais e 2. no proscênio, situado mais embaixo, foi oferecido apenas um plano que continha, simultaneamente, o proscênio e o palco (uma faixa estreita) com três portas *en face* e que definiam previamente apenas determinadas combinações no desenho geométrico da *mise-en-scène*, e quatro cortinas que regulavam as passagens laterais.

Nesse novo tablado foi representada *ex improviso* pelos comediantes do Estúdio uma série de estudos, com o fim de assimilação dos princípios de representação condicionados pelo novo espaço teatral.

Foi com base nesses exercícios que se desenvolveu a cena da noite, que no início era toda construída sobre a combinação de três portas, e depois se incorporou à composição com grande variação dos planos cênicos (cf. p. 160)[10].

A cena da noite foi representada pelos comediantes do Estúdio: casal de velhos, casal de jovens amantes, duas filhas do casal velho, dois servos (Zanni), Esmeraldina.

Com a transferência do trabalho para um tablado comum, com dois planos cênicos, foi pela primeira vez sugerida aos comediantes do Estúdio a seguinte tarefa: utilizando os fundamentos do esquema da cena da noite, começar a orná-la com os meios da expressividade teatral.

Primeira versão: Os dois Zanni, com a ajuda de seus lacaios, vestem os jovens amantes com roupas fantásticas e trajes de príncipes orientais. Nessa versão, desempenham um papel importante os servos (Zanni), que repassam sucessivamente um ao outro partes das roupas teatrais dos jovens amantes.

9 Junto com as aulas práticas continuou o curso teórico (foi analisada principalmente a lei cênica de alternância do número par e ímpar de personagens numa dada situação cênica). No último dia de trabalho no Estúdio o orientador da classe fez um seminário sobre o tema: Carlo Gozzi e Teodora Ricci.

10. Meierhold se refere ao artigo de V. Soloviov, "Experiência de Marcação da Cena da Noite nas Tradições da Comédia Italiana de Improviso", *O Amor de Três Laranjas...*, livro 1-2-3, 1915 (N. da T.).

Segunda versão: Os dois Zanni, querendo enganar e castigar os velhos, vestem-se com roupas de mulher.

Nesse tablado, seguindo a tradição da segunda versão da cena da noite, foi desenvolvido um plano de *mise-en-scène* do primeiro ato do *scenari* de Basilio Locatello, "jogo prima", sendo que a cena final de Furbo e Zanni foi interpretada como um intermédio independente e representada no proscênio[11]. Fazem parte da cena Pantaleão, Lelio, Zanni, Coviello, Flamínia e Furbo.

Os últimos dias de aula dessa matéria foram dedicados à encenação da pantomima *A Princesa e a Ervilha*. Nesse caso, a primeira entrada da intérprete do papel principal foi elaborada como uma marcha solene do cortejo suntuoso da "pobre" princesa teatral imaginária.

V. Classe de E. M. Gólubeva

Dezembro, janeiro e fevereiro foram dedicados à ginástica do peito e dos pulmões, correção dos defeitos de respiração, impostação da voz e correção da dicção.

Março e abril foram ocupados com a leitura do hexâmetro, primeiro somente com a evidenciação da métrica do verso, depois com um certo acabamento artístico. Foram lidos os hexâmetros de Gniéditch e Jukovski. Algumas alunas do Estúdio (Botchárnikova) tentaram passar à análise de versos com uma métrica mais complexa.

O programa das aulas de inverno de 1914 e 1915 foi apresentado aos orientadores do Estúdio, com bons resultados, no dia 31 de abril, revelou o grupo de comediantes...

---

[11] No proscênio são postos três tamboretes. Furbo vem correndo do meio da plateia, e, segurando bem alto um baralho teatral, convida Zanni a começar uma partida. Em seguida, ele tira do bolso mais dois baralhos de mentira e dispõe as cartas na beira do proscênio, diante do público. Furbo e Zanni sentam-se nos tamboretes laterais, deixando o baralho no do meio. Segue a *cena do jogo*.

Anexo VI

ESTÚDIO[1]
(Trabalhos realizados em setembro, outubro, novembro e dezembro de 1915)

Neste ano, ao recomeçarem as aulas, foram feitas as seguintes propostas à diretoria do Estúdio: O Estúdio é formado por: 1. Os alunos; 2. Os comediantes. Tornam-se comediantes aqueles que apresentarem *curriculum vitae*, que terminam os trabalhos introdutórios e os exames, além de realizarem o estágio determinado pela direção do Estúdio.

O tempo de duração dos aprendizados no Estúdio não se limita a um prazo determinado. Aqueles cujo trabalho não atende aos planos do Estúdio devem deixar de assistir as aulas.

O comediante que alcançar resultados artísticos excepcionais pode ser convidado a entrar na organização do teatro. Para os que trabalham no Estúdio todas as aulas são obrigatórias – tanto as introdutórias como as principais.

Os que trabalham no Estúdio devem estar prontos, a qualquer momento, para os exames.

---

[1] *O Amor de Três Laranjas...*, livro 4-5-6-7, 1915, p. 203-212.

O estudo do material exigido é obrigatório nos prazos determinados.

Com certeza a revista do Estúdio é um material obrigatório.

O esporte é necessário para todos.

O aperfeiçoamento na esgrima, na dança e na música é obrigatório. Os mestres serão indicados pela direção do Estúdio.

São incompatíveis com a participação no Estúdio:

1. A participação em apresentações teatrais públicas, quaisquer que sejam, que não as do Estúdio ou as que forem permitidas.
2. Frequentar aulas, em qualquer escola artística, sem a autorização da direção do Estúdio.

A presença em aulas de forma desordenada e o atraso às aulas quebram a unidade da aprendizagem do material. As aulas têm duração determinada, com intervalos curtos. A entrada na oficina só é permitida nos intervalos. O aluno que chega atrasado deve, por si mesmo, recuperar o conteúdo perdido. As faltas frequentes e todo tipo de descuido no trabalho resultarão no afastamento do aluno das apresentações públicas.

É obrigatório avisar, por meio de cartas, telegramas e telefonemas, a impossibilidade de comparecimento ao trabalho.

O uso do uniforme adotado para o trabalho é obrigatório. Os que não conseguiram trocar-se dez minutos antes do início das aulas serão considerados ausentes na aula em curso.

O cuidado com os acessórios é obrigatório para todos.

Para fumar, existe uma sala especial.

O telefone e o *buffet* podem ser usados pelos estudantes do Estúdio somente nos intervalos.

Exceto as pessoas autorizadas pela direção do Estúdio, a presença de estranhos só é permitida nos dias das apresentações públicas.

Os espetáculos do Estúdio diferenciam-se das aulas habituais apenas pela presença do público. Uma atenção permanente ao trabalho, às mudanças rápidas e à presença nos lugares determinados são obrigatórios em ambos os casos.

Os que não estão ocupados nas montagens das peças presenciam necessariamente o trabalho para que possam, a qualquer momento, estar preparados para entrar no palco.

Os que participam nas peças devem reunir-se ao primeiro toque de campainha. Fazem parte da apresentação a rapidez e a precisão com que se colocaram nos seus respectivos lugares antes do inicio do espetáculo. Não é admitida a ausência no palco durante o trabalho ou no processo de preparação.

Cada peça é dirigida por um orientador que não integra o elenco.

Todos os participantes ocupam um lugar atrás do palco, que é indicado pelo orientador, para não prejudicar a entrada e saída de cena.

Nos dias de apresentações públicas, todos os comediantes devem estar prontos para o início do espetáculo meia hora antes da hora determinada.

As indicações do orientador devem ser executadas automaticamente. As reclamações podem ser feitas somente ao final do trabalho e na presença do orientador da cena.

A distribuição dos papéis determinada pelo orientador da cena, em concordância com o autor da peça, é obrigatória.

O material de maquiagem, figurinos e acessórios determinados pelo cenógrafo são obrigatórios. Nenhuma mudança voluntária é admitida.

As consequências da infração às regras da vida quotidiana do Estúdio são as seguintes: o afastamento do papel e a impossibilidade de participação nas apresentações públicas; afastamento do trabalho no Estúdio (temporário ou definitivo).

Os recursos do Estúdio (a mensalidade dos estudantes e a venda da revista) destinam-se à manutenção do Estúdio e às despesas de publicação.

Os participantes do Estúdio pagam: 1. matrícula de 15 rublos (que inclui a assinatura anual da Revista); 2. O valor da mensalidade é definido em função das despesas do Estúdio; 3. 10 rublos, em novembro e em fevereiro (para as despesas da montagem).

Classe V. N. Soloviov

O orientador da classe realizou palestras com os alunos do Estúdio sobre a teoria da composição cênica[2] e discutiu as questões ligadas aos estudos da técnica cênica da comédia italiana[3].

As aulas práticas dessa classe foram compostas por:

1. A criação de grandes composições cujo objetivo era a elaboração do desenho geométrico e das *mise-en-scène* mais difíceis, e o desenvolvimento do conjunto artístico dos participantes do Estúdio.
2. Composição de alguns estudos que visavam à resolução de alguma tarefa, absolutamente técnica.

Ao primeiro grupo pertencem as seguintes composições:

1. *A Felicidade do Planeta do Rei Maomed*

Personagens: Arlequim, Colombina, Pierrô, Servos de chapéus vermelhos com retângulos amarelos, Servos de Proscênio.

Objetos teatrais: cortina, três tamboretes, bola, garrafa, duas taças de cristal, flores, carta.

Após a segunda cena dessa composição seguia-se um intermédio tradicional: *Os Fios Encantados* ou *Os Intermináveis Sofrimentos do Pierrô Branco.*

À noite, Arlequim invade pela janela o quarto de Pierrô na mansarda. Arlequim conta ao público que deseja fazer de bobo o dono deste quarto. Com extraordinária seriedade ele começa a executar sua ideia.

---

[2] Cf. o artigo publicado nesta edição Sobre a Questão da Teoria da Composição Cênica.

[3] Cf. números de *O Amor de Três Laranjas – Revista do Doutor Dapertutto*, 1914, seção Estúdio, classe de V. N. Soloviov

Batidas na porta. Arlequim esconde-se. Entra Pierrô. Ele está muito alegre. Retira a cartola e o sobretudo, que cuidadosamente pendura no cabide. Senta-se diante do espelho e admira a si mesmo e os bilhetes que recebeu do *cotillion,* à noite, na mascarada. Sente-se sonolento. Ao apagar a vela, deita-se na cama áspera.

Arlequim começa a puxar os fios do papagaio, do cabide, do espelho, da cama, que são tirados do lugar, e que assustam Pierrô. Pierrô sofre, correndo pelo palco, como um jovem apaixonado, vitimado, *pela primeira vez,* pela má sorte.

Avista o Arlequim, o autor dessas proezas noturnas, e bate nele com as suas longas luvas brancas.

Arlequim desaparece. O espelho, a cama, o papagaio e o cabide cobrem Pierrô de uma cortina teatral e o expulsam do palco com assobios e batidas da matraca, que tinha sido esquecida por Arlequim.

As personagens do intermédio foram distribuídas do seguinte modo: Arlequim, Pierrô, Cabide, Papagaio, Espelho, Cama.

Objetos teatrais: cortinas, cadeira com vela, tamborete para o Arlequim.

2. Fragmentos do conto de fadas: *Três Infantes.*

Personagens

3. *História sobre um Marido Ciumento e um Jantar Divertido na Casa de Campo que Termina de uma Maneira Tristonha*

Personagens: Cavaleiro, Dama, Marido da dama, Servos da *datcha.*
Objetos teatrais: cortina, mesa, tamboretes, duas espadas, chapéus, capas, velas na mesa, punhal.

Ao segundo grupo pertencem os estudos:

1. *Jogo de Cartas*
2. *Arlequim – o Alcoviteiro*
3. *Nada Deu em Nada*

Classe V. E. Meierhold
Técnica dos movimentos cênicos

1. A tentativa de passar dos exercícios da *Técnica dos Movimentos Cênicos* para o trabalho, a partir de trechos do drama, com o uso da palavra.

a. Cena da loucura de Ofélia (Tragédia sobre *Hamlet, o Príncipe Dinamarquês*)

Personagens: Ofélia, Rei, Rainha, Horácio, um servo de proscênio:

O roteiro trabalhado no ano passado, temporariamente sem palavras, foi, na nova etapa, retrabalhado e apresentado sob nova forma, com a incorporação da palavra.

A intérprete da personagem Ofélia, com gestos adocicados (que desagradaram tanto aos críticos teatrais nas apresentações do ano passado), luta contra a *mise-en-scène* pretensiosa, em prol da simplicidade *naïf* do verdadeiro *balagan*.

As canções ainda não dispostas na música. A marcação temporária de acompanhamento: um bastão de bambu, na tábua de madeira (lembrem da pronúncia dos versos e que não há, nem haverá, aquela liberdade que habitualmente o ator procura na *vivência*, sem se submeter à forma; vejam que alegria é possível na liberdade com submissão). O que parece fácil para o ator-músico torna-se impossível para o ator cuja musicalidade ainda não foi despertada. Este trecho foi trabalhado duas vezes: em setembro e em dezembro. Os intervalos no trabalho cênico devem ser aceitos como sistema. Várias falhas das primeiras seções foram diminuídas durante o intervalo feito no trabalho; no intervalo, a imaginação não dorme porque já foi alimentada. A tensão da assim chamada *vivência* transformou-se pelo trabalho da imaginação, ativada para libertar a técnica do jogo cênico, que não admite nenhum freio. O sucesso no trabalho sobre esse trecho pode ser esperado somente quando estiver definitivamente ultrapassada a plasticidade do tipo de Duncan[4] e quando se revelar no palco a vontade do malabarista, que domina a fala como domina as bolas e, cortando a esfera sobre a cabeça do ator, cria sua própria sequência e suas marcações rítmicas (ritmo e rimas). Memorize o termo teatral *jogar as palavras*; pergunte a si mesmo se você sabe dominar a respiração; se a sua assim chamada *vivência* não estraga a cadência da respiração; talvez valha a pena perguntar a algum indiano experiente o que ele sabe sobre a arte da respiração.

É tempo de chegarmos a um acordo definitivo sobre o que diz respeito ao problema da *vivência* na cena. Para os admiradores de Oscar Wilde, esse problema foi resolvido há tempos, pela declaração da atriz Sibila Wen em *O Retrato de Dorian Gray*: "eu poderia apresentar a paixão que eu não sentia, mas eu não posso apresentar a paixão que me queima como fogo".

O Estúdio colocou para si a tarefa de montar o espetáculo *Tragédia sobre Hamlet, o Príncipe Dinamarquês* sem omitir cenas e sem cortes em algumas delas. Tal tipo de montagem só poderia ser realizado se, durante o trabalho, fosse encontrada, nesses trechos, a chave para a interpretação das tragédias de Shakespeare. Com certeza, somente nos estudos da forma e na sua realização no palco a peça poderia ser encenada.

Vem à memória a história, contada por um cientista, sobre o sucesso da tragédia *Kambys*, de Thomas Preston, nos anos sessenta do século XVI, nos palcos de Londres. Falando do sucesso da peça, "lamentable tragedy mixed full of pleasant mirth"[5], eis para onde nossos olhares são atraídos. Não seria adequado olharmos a tragédia de *Hamlet* como uma peça onde as lamentações são misturadas a alegres gracejos, próprios do teatro? Não seria adequado esquecermos para sempre a discussão dos estudiosos sobre a vontade, fraca ou forte, de Hamlet, e sobre todos os tipos de *tendências* do autor, e os que foram a ele impostos? Ficou ainda, na época de Shakespeare, aquilo que definia o teatro anterior a ele:

---

[4] Refere-se à plasticidade da dança como expressão abstrata proposta por Isadora Duncan. (N. da T.)

[5] "Tragédia lamentável inteiramente mesclada com agradável júbilo" ou "mescla de lamentável tragédia cheia de agradável júbilo".

> Toda a gama das impressões artísticas estava presente em duas notas, uma triste e uma alegre: e frequentemente a triste misturava-se com a horrível, e a alegre com a caricatura; as notas intermediárias que refletiam as sensações mais sutis quase não eram escutadas. O povo exigia que a música, a canção, a peça teatral o emocionassem profundamente, e provocassem do riso às lágrimas; se tais resultados fossem alcançados, juntos, na mesma canção ou peça, melhor ainda[6].

Na Tragédia sobre *Hamlet*, obviamente ocorre uma mistura da elevada-patética e da comicidade-vulgar não apenas em toda a peça, mas também na personagem principal. Reconstruir esta particularidade, como um efeito cênico especial, quer dizer construir aquele prédio, único, onde o ator vai apresentar levemente e com prazer.

b. O segundo quadro de *O Hóspede de Pedra*, de Púschkin.

Dois períodos de trabalho: 1. Não há palavras; construção dos quadros em forma de pantomima (preparo para a aceitação das palavras); 2. O movimento e as palavras são harmonizados.

O trabalho com a peça ainda está em um período inicial.

A busca de Nietchaiv[7] está no caminho certo.

2. Dois fragmentos complexos da classe de composição:

a. *A Caça*
b. Sem nome (persa)

---

[6] N. Storojenko. *Antecessores de Shakespeare*, tomo I. Lilli Marlo, São Petesburgo, 1872, p. 89.

[7] Ator do Estúdio que desempenhava o papel de Dom Carlos (N. da T.).

Em *A Caça*, a atriz Kuliabko-Korietskaia revelou a maestria da técnica cênica, à maneira dos atores da escola japonesa, que foi mostrada na Rússia pela maravilhosa atriz Ganako. O realismo teatral aqui não se manifesta como a expressão da realidade da vida transferida para o palco. A interpretação de Kuliabko-Korietskaia está no limite da teatralidade e do naturalismo, mas a comediante, pisando perto desse limite, mas nunca sobre ele, não chega ao compromisso da balança entre uma e outra. A comediante compõe todo o seu desempenho somente na esfera da verdade teatral e aí, onde ela quer captar completamente os corações do seu público, usa tais efeitos, que mostram apenas por um momento uma face naturalista, e logo ela conduz o público ao campo das imagens de natureza cênica.

3. Treinamento na técnica dos movimentos cênicos

Três estudos:

1. Atores
   Objetos: capa vermelha, vassourinha, chapéu.
2. Atores
   Objetos: dois bastões de bambu, tamborim, chapéu.
3. Atores
   Objetos: carta, bengala de bambu, flor, capa preta, livro.

Nos primeiros dois estudos, a interpretação dos comediantes foi composta com elementos da autêntica acrobacia (cf. Sobre os Elementos Acrobáticos dos Comediantes, livro 1-2-3, 1915, *O Amor de Três Laranjas...*, p. 77). O terceiro *Estudo* não pretende dar aos seus participantes mais do que foi dado aos integrantes do Estúdio Colin-Maillard.

O título de *Comediante do Estúdio* foi outorgado pela primeira vez durante a existência do Estúdio à sra. Kuliabko-Korietskaia (admitida em 1913/1914).

Anexo VII

ESTÚDIO V. MEIERHOLD (1916- 1917)[1]

Principais Matérias

1. Estudo da técnica de movimentos cênicos.
   NB[2]. É indispensável aos participantes do Estúdio o domínio da dança, música, atletismo e esgrima (o diretor do Estúdio indicará os mestres capazes de ensinar bem as técnicas dessas artes). Esportes recomendados: tênis, arremesso de disco, vela.
2. Estudo prático dos elementos componentes da apresentação teatral: organização, cenário, iluminação do tablado, figurino do ator e seus acessórios.
3. Princípios fundamentais da técnica de improvisação da comédia italiana (*Commedia dell'Arte*).
4. Aplicação no novo teatro de métodos tradicionais das apresentações teatrais dos séc. XVII e XVIII.

---

[1] *O Amor de Três Laranjas...*, livro 2-3, 1916, p. 145-150.

[2] Do italiano *nota bene* (N. da T.).

NB (aos pontos III e IV). O estabelecimento de um cânone formal baseia-se num estudo das formas tradicionais, não escolar-dogmático, mas genético, e qualquer desvio em direção ao academicismo inerte é considerado prejudicial.

5. *Leitura musical no drama.*
   NB Por causa da partida de São Petersburgo de M. Gnessin, professor desta matéria, ela sai temporariamente do programa.

Temas de palestras[3]

- Mimetismo, o seu grau mais baixo (imitação sem idealização criativa), o seu grau mais alto (máscara), as suas faces mais profundas (grotesco-cômico, trágico, tragi-cômico).
- Análise dos procedimentos de representação em relação às características de atores importantes e estudo das peculiaridades dos períodos teatrais em que eles atuavam.

NB Ao aceitar a exigência estética necessária de qualquer arte, de que o *material* da obra artística é o que expressa a sua concordância em aceitar as formas a ele dadas pelo artista, e destacando como requisito necessário do palco que o ator apresente a sua arte apenas através da *técnica*, superando na sua representação os elementos do material de que dispõe por meio de *técnicas especiais*, que estão em conformidade com as particularidades do corpo e espírito humanos, assinalamos que, junto com a elaboração do material (no caminho do aperfeiçoamento da flexibilidade corporal), o ator deve conhecer o quanto antes a sua face de artista-histrião. Para que o diretor possa adivinhar corretamente os menores caprichos do ator que cria sobre o tablado, e que está ocupado com a busca do seu *empolai*, todo participante do Estúdio deve, já no primeiro mês (e não depois), escrever uma espécie de *curriculum vitae*, no qual lembra todas as ocasiões em que atuou amadoristicamente na sua infância e juventude, e também como ator profissional (para aqueles que já chegaram a esta fase), e no qual define a sua visão de teatro, tal como ela era antes e como ficou agora.

---

[3] Todos os temas têm como finalidade um único objetivo: revelar o valor autônomo dos elementos *teatrais* na *arte do teatro*.

- Análise das obras dramáticas do teatro russo dos anos 30 e 40 do séc. XIX (Púschkin, Gógol, Lérmontov).
- Papel do *balagan* (teatro de feira) nas inovações teatrais (Molière, Shakespeare, Hoffmann, Tieck, Púschkin, Gógol, A. Rêmizov, A. Blok...).
- Circo e teatro.
- Conde Carlo Gozzi e seu teatro.
- Teatro espanhol.
- Métodos convencionais do drama indiano (Calidas).
- Peculiaridades do tablado cênico e dos métodos de representação no teatro chinês e japonês.
- Estudo das novíssimas teorias teatrais (G. Craig, V. E. Meierhold, N. N. Evrêinov, F. F. Komissarjévski, M. F. Gnessin, J. Dalcroze).
- O papel do diretor e do cenógrafo no teatro.
- Programas de escolas teatrais (projetos de A. N. Ostróvski, S. Iúriev, Voronov, Ozaróvski etc.)
- O teatro e o navio (sobre a questão da disciplina).

NB Certos materiais didáticos são considerados indispensáveis pelo diretor e pelos professores do Estúdio, seu estudo é obrigatório nos prazos predeterminados. A Revista do Estúdio (*O Amor das Três Laranjas – a Revista do Doutor Dapertutto*) é um material indispensável. Para os participantes do Estúdio é obrigatória a frequência em todas as aulas. Os participantes devem estar sempre prontos para as aulas-testes, que acontecem periodicamente.

Aqueles que desejam entrar para o Estúdio no ano letivo de 1916-1917 serão agrupados da seguinte maneira:

1. Aqueles que já faziam parte do Estúdio nos anos letivos passados e que não receberam diploma de fim de curso[4].
2. Aqueles que entram pela primeira vez no Estúdio.

---

[4] Pode ser considerado como formado pelo Estúdio de V. E. Meierhold somente aquele que tem o certificado de fim de curso com a assinatura do diretor e carimbado, segundo as normas, pela escola musical e dramática de V. E. Meierhold (Estúdio de V. E. Meierhold).

A todas as pessoas, desses dois grupos, é proposta uma prova no momento do ingresso.

São admitidas à prova aquelas pessoas do primeiro grupo que: a) não passaram pelo estágio resultante da decisão do diretor do Estúdio, b) não apresentaram um *curriculum vitae* no momento oportuno, e c) cujo trabalho foi marcado por uma série de desvios dos principais objetivos do Estúdio.

Membros do primeiro grupo são convidados a um encontro particular com o diretor do Estúdio V. E. Meierhold, sendo necessário agendar previamente o dia e a hora do encontro por telefone.

Membros do segundo grupo devem enviar uma carta (para o endereço....) falando do seu interesse em comparecer à prova de admissão, indicando na carta o nome patronímico e o sobrenome, assim como o seu endereço, para o qual será enviado o aviso sobre o dia, a hora e o lugar da prova.

Aqueles que receberam o título de comediante do Estúdio entram para o novo curso sem teste.

Os participantes da prova devem demonstrar:

a. O nível de musicalidade (aqueles que tocam algum instrumento devem tocar, aqueles que cantam, cantar);
b. O nível de flexibilidade corporal (exercícios de ginástica ou acrobáticos; trecho de uma pantomima com truques acrobáticos *ex improviso*);
c. A capacidade mimética (representar uma cena sem palavras sobre um tema que acaba de ser proposto; a *mise-en-scène* será estabelecida e as principais técnicas demonstradas pelo diretor do Estúdio);
d. A clareza de dicção (leitura à *livre ouvert*);
e. Conhecimentos da teoria de versificação;
f. Conhecimentos (se tais existirem) em outras áreas artísticas (pintura, escultura, poesia, dança) e as suas criações, se tais existirem;
g. Conhecimento da história do drama, nos limites do curso escolar (respostas às perguntas).

Àqueles que, por uma timidez excessiva, forem impedidos de se mostrarem na prova de admissão, será sugerido ingressar no Estúdio condicionalmente por período de um mês, durante o qual a pessoa poderá demonstrar o seu material cênico nas aulas-testes.

Os participantes do Estúdio são considerados: 1. em fase de teste (no primeiro mês); 2. alunos (primeiro mês e todos os demais).

O aluno passa a ser comediante depois de passar por uma série de testes, segundo um programa previamente estabelecido, e depois de ter terminado o estágio segundo a indicação do diretor do Estúdio.

A permanência no Estúdio não é limitada por um tempo determinado. No entanto, periodicamente são dispensados aqueles cujo trabalho não está mais nos planos do Estúdio.

O comediante considerado capaz de extraordinários êxitos artísticos pode ser convidado a fazer parte da organização do teatro que está sendo criado.

É incompatível com a permanência no Estúdio:

1. Participar de apresentações teatrais públicas não organizadas pelo diretor do Estúdio;
2. Cursar outras escolas artísticas sem o conhecimento do diretor do Estúdio.

As aulas do Estúdio são divididas por horas e separadas por curtos intervalos. A entrada nas oficinas é permitida apenas nos intervalos. Os atrasados deverão completar por conta própria a matéria perdida. Diante da impossibilidade de estar presente nas aulas é obrigatório avisar por telefone, carta ou telegrama.

Levando em conta que a frequência irregular das aulas e atrasos prejudicam a unidade da matéria aprendida, faltas constantes e negligência em relação ao trabalho implicam em afastamento dos trabalhos do Estúdio (provisório ou permanente).

O uniforme estabelecido para os trabalhos cotidianos é obrigatório.

É obrigatória uma relação cuidadosa com os figurinos e objetos de cena, não importando onde eles estejam: no palco ou na coxia.

É reservado um quarto especial aos fumantes. O telefone e o bar estão à disposição dos participantes do Estúdio somente nos intervalos.

A entrada de pessoas estranhas, exceto as que têm permissão do diretor do Estúdio, é permitida apenas nos dias de apresentações públicas.

A distribuição de papéis estabelecida pelos mestres de cena (ou, com o conhecimentos deste, pelo autor da peça) é obrigatória.

A maquiagem e seus apetrechos, o figurino e os objetos de cena estabelecidos pelo cenógrafo são aceitos sem discussão. Não são permitidas quaisquer substituições arbitrárias.

Aqueles que não participam da peça em preparação devem obrigatoriamente estar presentes nos ensaios para a qualquer momento entrar em cena pela solicitação do diretor ou do autor da peça.

Os espetáculos do Estúdio diferenciam-se das aulas comuns apenas pela presença do público. Grande atenção em relação à coesão do trabalho, rapidez nas trocas e presença nos lugares são igualmente obrigatórios nos dois casos. Rapidez e exatidão de presença nos lugares antes da entrada em cena fazem parte da representação. Não é permitido o abandono do palco durante os trabalhos ou durante a sua preparação.

Nas apresentações públicas, todos os participantes devem estar prontos para a parada meia hora antes do início.

Cada peça será dirigida por um assistente de direção, escolhido entre aqueles que não participam diretamente da peça.

As ordens do assistente são automaticamente acatadas. Divergências podem ser expostas após o final do trabalho, na presença do mestre de cena.

Todos os participantes da apresentação, assim como aqueles que ficam na coxia, ocupam os lugares exatos indicados pelo assistente para não atrapalhar as entradas e saídas do tablado.

Os recursos do Estúdio (provenientes dos pagamentos dos participantes e da receita da revista) vão para o pagamento: 1. do imóvel, luz, dos funcionários, 2. do acompanhador, 3. da decoração do tablado cênico e dos objetos cênicos adquiridos, 4. das despesas de edição do material didático principal (revista *O Amor de Três Laranjas*).

Os participantes do Estúdio pagam mensalmente 10 rublos, com exceção do primeiro mês, em que são pagos 20 rublos (em que entram a matrícula de 10 rublos e a assinatura da revista para o ano corrente), e de janeiro, quando também são pagos 20 rublos (em que entra a taxa de montagem de 10 rublos para a organização da apresentação pública dos participantes do Estúdio). Os admitidos apenas para o mês de teste pagam somente a taxa de matrícula.

As aulas ocorrem de primeiro de setembro a primeiro de maio (às segundas, quartas, sextas e sábados) das 4 às 7 horas da noite.

Tabela das Edições
O Amor de Três Laranjas,
1914/1915/1916

Любовь къ тремъ
апельсинамъ.
Журналъ Доктора
Дапертутто.

	1914[1]			
	Livro 1	Livro 2	Livro 3	Livro 4/5
Poemas	A. Akhmátova, A. Blok, I. Verkoviski e V. Piast	Z. N. Guippius, F. Sologub e V. Kniájinin.	F. Sologub, V. Parnokh, S. Radlov e Konstantin Erberg.	*Carmen* – ciclo de poemas – de A. Blok.
Texto	*O Amor das Três Laranjas.* Escrito por K. A. Vogak, V. E. Meierhold e V. N. Soloviov, baseado na peça do Conde Carlo Gozzi.	*O Empreiteiro da Ópera nas Ilhas Canárias* Intermezzi com música. Tradução de V. K. Trediakóvski.	*O Príncipe Transformado*, de E. Znosko -Boróvski, versos de M. Kuzmin.	*O Arlequim apaixonado por cartas.* Intermezzi de V. Lucinius
Artigos	Para a História da Técnica Cênica da *Commedia dell'Arte*, de V. N. Soloviov. O Momento da Forma na Arte, de S. Vermel. Modelos de Interpretação Rítmica do Verso nos Compositores Russos, de M. F. Gnessin.	Balagan, de V. E. Meierhold e I. Bondi. Para a História da Técnica Cênica da *Commedia dell'Arte II*, de V. Soloviov. Tirso de Molina e o Teatro Espanol, de St. Ironia e Teatralidade, de S. Vermel. *Turandot*, do conde Carlo Gozzi na cena russa, de V. Soloviov. Sobre as Disputas Teatrais, de A. Tchebotarévskaia	Sobre as Máscaras Teatrais, de K. A. Vogak. Os Principais Tipos na *Commedia dell'Arte*, de K. Micklachévski. Para a História da técnica cênica da *Commedia dell'Arte* III, de V. Soloviov Arte e Ofício, de V. Lantchikov.	Considerações Sinceras e a História Verdadeira do surgimento das Minhas Dez Fábulas Teatrais, do Conde Carlo Gozzi. Para a História da Técnica Cênica da *Commedia dell'Arte* IV e V, de V. Soloviov. Glosas do Doutor Dapertuto para a Negação do Teatro, de I. Aikhenvald, do Doutor Dapertutto. Sobre o Nosso Contemporâneo Apollon Aleksándrovich Grigóriev (1822-1864 -1914), de V. Kniájnin.
Resenha	Sobre o texto de A. Blok *A Rosa e a Cruz*, de K. Vogak.	Sobre o livro de Konstantin Erberg – *O Sentido da Criação*, de E. Znosko-Boróvski, Sobre As Tragédias de Sófocles na Tradução de F. F. Zelinski, de S. Radlov. Sobre a encenação das comédias *Escola de Mulheres* e *As Artimanhas de Scarpin* de Molière pelo Teatro Mikháilovski de K.A. Vogak	Sobre o livro de G. F. Tséretiéli *As Novas Comédias de Menandro*, de S. Radlov.	Sobre o livro de B. B. Guengross *Teatro da Imperatriz Annie*, de V. Soloviov.
Hoffmaniana	Hoffmaniana I de V. Kniájnin	Hoffmaniana II de V. Kniájnin	Hoffmaniana III – de vários autores	*não tem
Estúdio	Programa: Classe de M. F. Gnessin. Classe de N.V. Soloviov. Classe de V. E. Meierhold .	Programa: Classe de M. F. Gnessin. Classe de N.V. Soloviov. Classe de V. E. Meierhold.	* não tem	Programa: Classe de M F. Gnessin Classe de N.V. Soloviov Classe de V. E. Meierhold. Classe de K. A. Vogak. Classe de E. M. Golubiova. Nota da Redação: Algumas palavras sobre a encenação dos dramas líricos *A Desconhecida* e *Balagantchik*, de A. Blok no auditório da escola Tisheniénvskaia nos dias 7/11 de abril de 1914 (resposta às críticas)
Crônica	Notas sobre estreias, traduções, encontros, palestras etc.	Notas sobre estréias, traduções, encontros, palestras etc.	Notas sobre estreias, traduções, encontros, palestras etc.	Notas sobre estreias, traduções, encontros, palestras etc.

	1915[2]		1916[3]	
Livros 6/7	Livros 1/2/3	Livros 4/5/6/7	Livro 1	Livros 2/3
Poemas sobre Petrogrado de V. Kniájinin.	Aleksander Nadiejdin.	Z. Guippius, K. Balmont, D. Kriuchkov, Magdalena Verigo e Iuri Verkhovski.	A.Blok e V. Kiniájnin.	M.Kuzmin.
Fogo, peça com oito quadros e apoteose, de I. Bondi, V. Meierhold e V. Soloviov. *Il guioco della primiera*, comédia de Basílio Locatello.	*O Apaixonado por Si Mesmo Ou O Narciso – Intermezzi* com música – e *As Desgraças de Pollichinello* – Comédia, da coletânea de Annibale Sersale di Casamarchano.	*Gêmeos* (*menaechmi*), de Plauto. *Os Irmãos Rivais*, comédia em três atos de autoria desconhecida.	*O Gato de Botas*, fábula infantil em três atos, com *intermezzi*, prólogo e epílogo de Ludwig Tieck.	*A Mulher-Serpente*, fábula tragicômica em 3 atos do Conde Carlo Gozzi. *Avó (da) Vampuki – A Noiva Africana* Libreto da Ópera de Zerefer.
Considerações Sinceras e a História Verdadeira Do surgimento das Minhas Dez Fábulas Teatrais, do Conde Carlo Gozzi (cont.). Para a História da Técnica Cênica da *Commedia dell'Arte* VI e VII, de V. Soloviov. O Arlequim Russo, de A. M. Briásnski.	Experiência de Marcação da Cena da Noite nas Tradições da Comédia Italiana de Improviso, de V. Soloviov. (Apêndices: Esquemas I, II, III, IV e V, realizados por A .V. Rikov). Sobre os Elementos Acrobáticos dos *Comediantes Dell'arte*, de K. Miklachévski. Grilo no Fogão Ou ao Redor da Fechadura, de Doutor Dapertutto. Benoit –diretor, de V. Meierhold.	Gaspard Deburau. Sobre a História do Teatro Funambules, de V. Latchinov. Sobre os Circos Provincianos, de A. R. As Comédias de Camões, de M. M. Jirmunski. Um historia verdadeira, mas pouco provável, sobre a visita por uma pessoa distinta da redação de uma revista pouco conhecida, situada na praça da Catedral de Kazan, sobre as folhas deixadas na mesa de redação, sobre um estudioso pedante de fraque marrom, sobre algumas características das nossas revistas volumosas e sobre outros acontecimentos que merecem ser esclarecidos – anônimo. Sobre a questão da teoria de composição cênica, de V. Soloviov.	*O Príncipe Constante*, de Calderón em cena no Teatro Aleksandriínski (primeiro artigo), de M. M. Jirmunski, Paixões Teatrais, de Ana e Elisa Goncourt, Comédia da Pura Alegria, de M. M. Jirmunski.	A Técnica do Cômico em Gozzi, de K. Motchulski. Sobre a Remontagem da *Tempestade* de A. N. Ostróvski, em cena no Teatro Aleksandriínski, de V. Meierhold Carlo Gozzi – Político ou Artista, de V. Jirmunski *O Príncipe Constante*, de Calderón em cena no Teatro Aleksandriínski, (primeiro artigo) de Victor.
Sobre o livro de G. N. Lukomski *Teatros Antigos*, de K. A Vogak. *Os Teatros de Moscou*, de Zerefer; I. Viagem de inverno de Petrogrado para certos teatros de Moscou. II. Teatro de Káerni (*Sacuntala* e *A Vida é Sonho*), de S. Ignatov.	Notas literárias de V. S. *Commedia dell'Arte* na Nova Enciclopédia de Brokgauz-Efron, de I. N. Blokh.	Sobre *Um Dia Louco ou As Bodas de Fígaro*, comédia em 5 atos de Beaumarchais, Teatro de Câmera, Moscou de A. R.	De K. M. Miklachévski.	Sobre Eurípedes na Tradução Russa, de S. Radlov.
*não tem	*não tem	I. E . T. A. Hoffman em Cena, de S. Ignatov II. E. T. A Hoffman. – *Princesa Bambilla* - III. Sobre a influência de Hoffman na literatura russa IV. *Princesa Brambilla*, de G. D. Filosóv e Resposta de Soloviov ao artigo de Filosóv.	*não tem	*não tem
Programa da Primeira Vesperal do Estúdio.	I. Para o primeiro vesperal do Estúdio de V. E. Meyerhold em 12 de fevereiro de 1915 (críticas publicadas e notas da redação da *Revista do Doutor Dapertutto*) II. Curso de K. A. Vogak. III. Curso de V. Meyerhold. IV. Curso de V. N. Soloviov. VI. Curso de E. M. Golubiova.	I. Sobre a questão da estrutura do Estúdio. II. Curso de V. N. Soloviov. III. Curso de V. E. Meyerhold.	Informe sobre o período letivo.	Programa do Estúdio de V. Meierhold (1916-1917).
Notas sobre estreias, traduções, encontros, palestras etc.	Notas sobre estreias, traduções, encontros, palestras, mini-crítica etc.	Notas sobre estreias, traduções, encontros, palestras etc.	Notas sobre estreias, traduções, encontros, palestras etc.	*não tem

Erratas: pequenos comentários críticos sobre publicações, artigos de jornais (exceto no livro 3, de 1914, o livro 1-2-3 e 4-5-6, de 1915 e no livro 2-3, de 1916).

No Livro IV/V, de 1914, no livro 1/2/3, de 1915 e no livro 1, de 1916 – lista de livros publicados recentemente.

Listagem dos índices das revistas publicadas:

. no livro 1-2-3, de 1915, índices de todos os números publicados em 1914.
. no livro 1, de 1916, índices dos números publicados em 1914 e 1915.
. no livro 2-3, de 1916, índices de todos os números publicados em 1914, 1915,1916.

NOTAS

1 O livro 1 foi editado em janeiro de 1914; o livro 2, ao final de fevereiro de 1914; o livro 3, que foi anunciado para o final de maio, foi editado, provavelmente, em maio de 1914; o livro 4-5, anunciado para agosto, foi lançado em dezembro de 1914 e, finalmente, o livro 6-7, anunciado para janeiro de 1914, foi editado, provavelmente, em fevereiro/março de 1915.

2 O livro 1-2-3 foi editado, provavelmente em junho de 1915 e o livro 4-5-6 em janeiro de 1916.

3 O livro 1 foi lançado em fevereiro/março (inverno) de 1916 e o livro 2-3, que corresponde ao período da primavera/verão, foi lançado, provavelmente entre julho/setembro de 1916, pois anuncia inscrições e o programa para o ano letivo de 1916/1917 no Estúdio.

CHRISTIAN PIANA

MARIA THAIS LIMA SANTOS

Professora, pesquisadora e diretora teatral. Graduada em artes cênicas pela Universidade do Rio de Janeiro (1984), com mestrado (1994) e doutorado (2002) em artes pela Universidade de São Paulo, onde atua na pós-graduação e na graduação (nas áreas de interpretação e direção teatral). Desenvolve o projeto de pesquisa Encenação e Pedagogia no Teatro Contemporâneo, com ênfase no teatro russo e do extremo oriente. É diretora do TUSP – Teatro da Universidade de São Paulo e da Cia. Teatro Balagan. Atua, desde 1998, como diretora-pedagoga da Moscow Theatre-School of Dramatic Art, dirigida por Anatoli Vassiliev.